

مـن
ملـف المسرح المصرى
فى الستينـات والسبعينـات

صافـى نـاز كاظـم



الدار المصرية اللبنانية



من ملف المسرح المصرى
فى الستينات والسبعينات

الدار المصرية اللبنانية

16 عبد الخالق ثروت ـ القاهرة
هاتف : 3923525 - 3936743 ـ فاكس : 3909618 ـ ص . ب 2022
e- mailALMASRIAHRASHAD@LINK.NET

تجهيزات فنية : الإســراء ت : 3143632

طبع: أمــون ت : 7944356 - 7944517

رقم الإيداع : 11770 / 2003

الترقيم الدولى : 6 - 118 - 270 - 977

الطبعة الأولى: جماد الثانى 1424 هـ أغسطس 2003 م

من ملف المسرح المصرى
فى الستينات والسبعينات

صافى ناز كاظم

الدار المصرية اللبنانية

الإهــــداء

إلى طلائع المسرح الشابة فى مصر والوطن العربى

صافى ناز كاظم



المحتويـات

مقدمة «سيرة ذات ثقافية» ٩
١- مسرحية «شهر زاد» ٢٧
٢- مسرحية «الإنسان الطيب» ٣٣
٣- مسرحيتا «مأساة الحلاج» و«الأسلاف يتميزون غيظا» ٤١
٤- مسرحية «آه يا ليل يا قمر» ٥١
٥- مسرحية «الزير سالم» ٦١
٦- مسرحية «الغايب» ٦٩
٧- مسرحية «حاملات القرابين» ٧٧
٨- مسرحية «حكاية شركان فى بيت زارا» ٨٥
٩- مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (١) ٩٩
١٠- مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (٢) ١٠٧
١١- مسرحية «ليلة مصرع جيفارا» ١١٥
١٢- مسرحية «تحت المظلة» ١٢٣

١٣- مسرحية «الهلافيت» ١٣٣
١٤- مسرحية «يا سلام سلم الحيطة بتتكلم» ١٤٣
١٥- مسرحية «الغول / أنجولا» ١٥٣
١٦- مسرحية «الجنس الثالث» ١٦٣
١٧- مسرحية «ملك الشحاتين» ١٧٣
١٨- مسرحية «النار والزيتون» ١٨٧
١٩- مسرحية «ثورة الزنج» ١٩٥
٢٠- مسرحية «سر الحاكم بأمر الله» ٢١٣

مقدمة

سيرة ذات ثقافية

عام ١٩٥٤ التحقت بكلية الآداب جامعة القاهرة بقسم الصحافة الذى كان قد أنشئ لأول مرة فى ذلك العام. وكنا دفعة جامحة من الطلبة والطالبات، وقرر معظمنا أن الدراسة النظرية بالقسم لن تعلمنا الصحافة كما نريدها، وانقسمنا مجموعتين رئيسيتين: واحدة اختارت التدريب فى مدرسة روز اليوسف، والأخرى اختارت مدرسة أخبار اليوم. وكنت واحدة من المجموعة التى التحقت بمدرسة أخبار اليوم عام ١٩٥٥ . ولم يكن الاختيار على أساس سياسى، بل على أساس مهنى محض، إذ كان المهم فى ذلك الوقت هو: كيف نتعلم صنعة الصحافة ونكوّن لأنفسنا أسلوبًا فى التحرير الصحفى؟ وظللت مع مجموعتى نعمل بأخبار اليوم عامين مجانًا، ونحمد الله أن أصحاب الدار قد أعفونا من مصروفات الدراسة، إلى أن تم تعييننا عام ١٩٥٧ بمرتب قدره خمسة جنيهات شهريًا. وأصبحت الدراسة بالجامعة فى قسم الصحافة، بالنسبة إلينا، ثانوية إلى جوار خبرتنا فى

الممارسة الفعلية للعمل الصحفى. ومنحنى تخرجى فى الجامعة عام ١٩٥٩ شهادة ليسانس فى الصحافة لم تقنعنى. وكان عملى الصحفى فى تلك الفترة قد تكشف لى كذلك وبدا ضحلاً ومزيف البريق، لذلك ألحّت علىّ فكرة الرحيل فى الدنيا الواسعة للدراسة وامتحان النفس. وشجعنى قبولى للدراسة فى جامعة كانساس الأمريكية على السفر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٦٠، وكان قد تم قبولى لدراسة الماجستير فى الصحافة، لكننى راجعت نفسى وقلت: «مصر بحاجة إلى ناقد مسرحى. كل الذين يكتبون النقد المسرحى فى مصر غير متخصصين؛ سأصنع من نفسى ناقدة مسرحية لمصر»! - وأرجو من القارئ ألا يبتسم، فهكذا كان جيلنا يتكلم عندما كان يريد أن يحدد مستقبله؛ كانت مصر فى تلك السنوات العشر الأولى لما أردناها ثورة ١٩٥٢، كانت مصر ابنتنا العروس البهية التى نريد أن نجلب لها - لو شاءت - حليب العصفور. كنا نريد أن نزوقها ونجملها ونجهزها بكل ما ينقصها. وكانت مصر ينقصها الناقد المسرحى المؤهل حقًا لحمل مسئولية دفع النهضة المسرحية المرجوّة لبناء وقيادة ما أردناه ليكون المجتمع الثورى الجديد.

كان النقاد الفنيون صنفين:

١- صنف المرحوم جليل البندارى ومن يندرج تحته: وهو صنف كان - ولا يزال - يستند إلى معايير اعتباطية فى قبوله أو رفضه للعمل الفنى، مستخدمًا خفة دمه - إن توفرت لديه - فى تمرير وتبرير

مغالطاته، ولا يتورع وهو فى حالة حماسه ـ وقد أخذته العزة بالإثم ـ أن يستخدم أفحش القول والإرهاب ـ إذا اقتضى الأمر ـ ومثل هذا الصنف من النقاد كان ـ ولا يزال ـ شديد الثقة بنفسه، لا يحجم عن إبداء رأيه دائمًا، ومن فوره، وفى كل شيء!

٢- أما الصنف الثانى فكان النقيض: كان يلبس أكاديميته ويحكم ربطها جيدًا حول عنقه حتى تخرج أفكاره وآراؤه مشنوقة تمامًا بالمصطلحات. وكلما خلت كلماته من الروح كان اغتباط الناقد بمقدرته كبيرًا، وذلك على أساس الاعتقاد السائد أن الروح والحيوية وخفة الظل تتنافى مع الأكاديمية؛ فالجهامة ـ كما يعتقدون ـ والجفاف أليق بالأكاديمى. والعجيب الذى كان يسترعى انتباهى أنه رغم هذا «التأكدم» الشكلى الذى كان يحرص عليه هؤلاء النقاد ـ وما يزالون ـ كانوا يقعون فى خطإ علمى رهيب، وهو: خلطهم بين «الأدب» و«المسرح». هذا الخطأ الذى كان يجرهم دائمًا إلى التمركز عند خط دفاعهم الأول والأخير، وهو: «النص» المدوّن لغرض العرض المسرحى، ولو كان «النص» فى عرف البداهة المسرحية مجرد عنصر غير جوهرى فى الكيان المسرحى!

ما علينا.. قررت أن أعد نفسى لأكون «الناقد المسرحى» كما يجب أن يكون ولو لمرحلةٍ ما يطورها من بعدى جيل آتٍ ثم جيل آتٍ بعد الآتى، يكون إعدادُ الناقد المسرحى خلال السنوات قد تم فى تشكيل سليم. وكان علىّ أن أحصل من جامعة كانساس على معادلة

ليسانس فى الفنون المسرحية. وهكذا أنفقت العامين ١٩٦٠ - ١٩٦٢ فى دراسة أساسية وتحضيرية، كان أغلبها دراسة عملية فى «الورشة» لكيفية صناعة العرض المسرحى وإقامته كائنًا حيًا يقف على خشبة المسرح وليس كلمات مدوّنة بين صفحات كتاب، بعدها صرت مؤهلة لمتابعة الدراسة العليا نحو التخصص فى ممارسة النقد المسرحى. لكننى لم أستطع أن أتابع الدراسة من فورى. كان علىّ أن أتفرغ للعمل عامًا كاملاً حتى يمكننى سداد ديون دراستى فى كانساس، فقضيت عام ١٩٦٢-١٩٦٣ أعمل بمدينة شيكاغو، وأقرأ وأسمع وأشاهد بنهم كل ما كان علىّ أن أعرفه فى الفن والثقافة: من الجديد الذى كان علىّ أن أواكبه، إلى القديم الذى كان علىّ أن أعرفه. ثم رحلت إلى مدينة نيويورك - (١٩٦٣-١٩٦٦) - حين تم قبولى بقسم الدراسات العليا للفنون المسرحية بجامعة نيويورك. استغرقت دراستى عامين، كنت أجمع فيهما بين عملى الصباحى الذى كان يستغرق منى ثمانى ساعات يوميًا، ودراستى المسائية بالجامعة التى انتهت بحصولى على ماجستير فى نقد المسرح صيف ١٩٦٦.

فى ذلك الصيف، وبعد ست سنوات كاملة من الغربة والكدح والعمل والتأمل والدراسة، شعرت أننى نضجت ثقافيًا بما يكفى لأعود إلى مصر وأهديها نفسى وأقول لها: «كل هذا التعب كان لك ومن أجلك».

كان الأستاذ أحمد بهاء الدين قد تسلم حديثًا مسئولية إحياء عظام مجلة «المصور» ـ بإذن الله ـ وهى رميم. وقبل عودتى إلى القاهرة كان انفصالى العقلى والنفسى والثقافى والروحى عن مدرسة «أخبار اليوم». وكنت أبحث عن أرض جديدة أبدأ عليها مسئوليتى النقدية المختلفة عن السائد والمصطلح عليه. وكان منطقيا أن أتوجه للعمل تحت رئاسة الأستاذ أحمد بهاء الدين فى مجلة المصور (١٩٦٦-١٩٧١)، وكانت مجلة المصور تحت رئاسته قد تحولت ـ صحفيًا ـ من جثة ميتة إلى «كبرى المجلات المصورة». وكما كان هو يحاول إحياء جثة «المصور»، كنت أحاول أن أقدم رؤيتى لما يجب أن يكون عليه الناقد المسرحى. وكان جهدى يتمركز فى التأكيد على البدهية: أن «المسرح» ليس «الأدب». وأنه ليس هناك كاتب مسرحية Playwriter، بل صانع مسرحية Playwright يصنع أو يبنى أو ينشئ معتمدًا على تركيب وتجميع عناصر متعددة مثل صانع السفينة، وكنت أدعو أن يجعلنا هذا التصور نعيد النظر فى كثير من الاصطلاحات والمقولات التى يتم تداولها. فكثيراً ما نسمع من يقول: «لقد قرأت المسرحية الفلانية» أو «قرأت مسرح فلان»، وهذا قول غريب وطارئ على مفهوم المسرح، لأنك لا يمكن أن تقرأ مسرحية! هل تستطيع أن تقول «لقد قرأت سيمفونيات لبيتهوفن أو لغيره» رغم أنها كلها مدوّنة على ورق؟ لا يمكن! أنت تقول: استمعت إلى سيمفونيات، وتعرف أنها دوّنت ليقرأها قائد الفرقة

السيمفونية، ومن ثم لتوزع على العازفين لكى تصل إلى معزوفة مؤدّاة على مسرح أو من خلال أسطوانة أو شريط مسجّل، وهكذا يكون التقاؤك بالعمل الموسيقى. كذلك المسرح، إنك عندما تكتفى بقراءة مسرحية تكون قد أجهضت جنينًا من رحمه: لن يكون بأية حال مخلوقًا بين يديك، بل دمًا مسفوحًا لمشروع مخلوق. فقراءة ما دونه المؤلف المسرحى لا تعطينا الصلاحية لفهمه أو الحكم عليه؛ إذ تظل العملية المسرحية ناقصة ولا يمكننا الحكم عليها ما لم نضعها - كالسفينة - فى بحرها، ونراها كيف تسير، وهل تآلفت مع الماء أم أنها لم تطف وغرقت؟ وكنت أتشبث بتعريف المسرح كما حدده أحد ثوار المسرح، وهو المخرج الإنجليزى بيتر بروك، الذى يرى أن المسرح يعنى بكل تبسيط: خشبة مسرح، مساحة فارغة.. أى مساحة فارغة يمكن أن تتيح لنا مكانًا يقف عليه مؤدٍّ، ويكون هناك جمهور، ويكون هناك محور لمضمون يهم هؤلاء الناس، فيتم من خلاله التواصل بين المؤدى والمتفرج. وهذا التعريف لبيتر **بروك** يتلاقى كذلك مع رجل المسرح العالمى **جروتوفسكى** حين استخدم منهاجه الـ "Via Negativa"، وهو الحذف أو الإلغاء، معلنًا أننا بحاجة ملحة إلى تخليص المسرح من أثقاله الدخيلة عليه وطرح الأسئلة:

- هل يمكن أن يكون هناك مسرح بدون متفرج؟

الإجابة: لا.

- مسرح بدون ممثل؟

الإجابة: لا.

- مسرح بدون نص مسرحى؟

الإجابة: نعم!

- بدون ديكور؟ بدون إضاءة؟ بدون موسيقى؟

الإجابة: نعم، نعم، نعم.

إذن كل شىء تقريبًا مما نعرفه عن المسرح الآن يمكن حذفه أو إلغاؤه، إلا الممثل والمساحة الفارغة والمتفرج، والمضمون الذى يتمحور حوله هذا اللقاء بين المؤدى والجمهور.

لم يكن تشبثى بهذا التعريف للمسرح يدفعنى إلى إهمال النص كلية، لكنه كان يُدعّمنى فى رفع راية: أن المخرج هو مؤلف العرض المسرحى الذى يكون النص جزءًا من تكوينه، وأن للمخرج الصلاحية الكاملة فى التصرف مع النص بما يراه ضرورة لمصلحة العرض مسرحيًا. وكان هذا التعريف يدعمنى كذلك فى الدعوة إلى استقلال الناقد المسرحى عن الناقد الفنى العام والناقد الأدبى المشغول بالكلمة المكتوبة للقراءة والمعنى بتوجه كامل مقصور على الكاتب أو المؤلف فقط. وكنت أتمنى أن تستخرج حركة استقلال «الناقد المسرحى» جنودها من مسرحيين عملوا بالإخراج وشاركوا فى صناعة

العرض المسرحى، مستنبتين من أرضيتهم المسرحية لغتهم الواعية والمدركة للعملية المسرحية، رافعين الشعار: «دعوا المسرح يتحدث بلغته»، فعبر نقاد كهؤلاء فقط يمكن لحركة مسرحية فى بلادنا أن تنبثق متفجرة بالخصوبة والوعى والابتكار، قادرة على حفر مجرى لمسرح يخصنا: نتأصل به ويتأصل بنا، ويتصاعد فى تطور لإثراء التعبير عن الحق والخير والجمال.

وكان من المنطقى ـ وقد اتخذت هذا الموقف المبدئى مسرحيًا ـ أن تتوحد لغتى مع المخرج المسرحى صاحب العرض المسرحى أكثر من توحدها مع الكاتب المسرحى الذى كان ولا يزال يعد نفسه أديبًا بالدرجة الأولى. وكان من النتائج المنطقية ـ والحال هكذا ـ أن يكون النقاد بصفتيهم: «الجليلبنداريون» و «الأكاديميون» أو «المتأكدمون» الذين يسمحون لأنفسهم بالاعتداء على المسرح بالنقد والتقييم، كان من الطبيعى أن يكونوا بأكملهم فى ناحية، وأكون وحدى فى الناحية النقيض ـ أنا والمسرحيون والوعى المسرحى وجنود الحلم الثورى ـ غرباء لا يحمينا سوى العناد وقوة المبدأ. ورغم صعوبة موقفى هذا، إلا أننى كنت سعيدة غاية السعادة أننى مع كونى أقليّة كنت قادرة على الاستمرار فى المواجهة وخوض المعركة وإزعاج الخصوم. وكنت أسمّى نفسى «الناقدة المحاربة»، وأحيانًا «مقاتلة فى الأحراش والغابات». وفى كل الأحوال كنت واحدة من جنود الحلم الثورى، أخوض معركة الشكل المسرحى، واللغة المسرحية، وتصحيح

المغالطات والمفاهيم المليئة بالخزعبلات عن المسرح كإطار مستقل للتعبير الإنسانى. وكنت خلال المعركة قد حددت انحيازى الكامل لصالح المستضعفين ضد كل قوى وأشكال الاستكبار والمستكبرين: المفسدين فى الأرض. وكانت سنوات الستينات ـ تلك الشهيرة بكونها: فترة الانتعاش للمسرح المصرى ـ هى فى الواقع سنوات الصراع الذى خاضه جنود الحلم الثورى لجمع لطع دودة الثورة، حيث كانت الدودة هى: الانتهازية والزيف والكذب والدجل، والسياحة السياسية، والسياسة السرابية التى أنتجت الهوّة المخيفة بين القول والفعل، والانفصام بين الشعار المعلن والتطبيق الواقع، ثم كانت الدودة هى: المنهج الإجرامى الذى تبلور وشاع وناء بكلكله على صدر الإنسان المصرى الباسل الوديع.. منهج القمع والإرهاب.. منهج قطع الألسنة وجدع الأنوف وسحق الكرامة الحرام للمواطن، منهج السجن والاعتقال والتعذيب للشّبهة وللّفتة ولرفّة الرمش فى العين.

نعم. كانت الستينات فترة انتعاش للمسرح المصرى، وهذا يعنى أن هناك كانت تجرى ـ رغم كل شىء ـ حياة نابضة تحركها دماء ثوريين أصلاء، ثم بدأ المسرح يذوى وينزوى مع مرور السبعينات، وكان هذا دليل أن الموت خيّم وانتشر جناحاه القاتمان.

والحياة النابضة لا تعنى أن كل شىء على ما يرام، لكنها تعنى أن

الحركة مستمرة، وأن جنود الثورة من أجل إعلان الحق والخير والجمال ما يزالون فى الساحة ـ وإن سقط منهم الشهداء ـ وأنهم مسيطرون فى مواقع صراعهم لتسود رؤيتهم الإنسانية لصالح الإنسان ضد تخلف ورجعية قوى الاستكبار ورؤيتها لغير صالح الإنسان، وللتمسك بالمكتسبات الشعبية لتحويلها من عملة ورقية بلا قيمة إلى واقع يقف على الأرض، على طين تنزرع فيه المكتسبات فتضرب جذورها فى الأعماق، وتتلاقح مع النيل والهواء وعرق عباد الله، فتنمو وتشتد وتعلو باسقة كالشجر الطيّب؛ يضىء زيته ولو لم تمسسه نار. كان جنود الحلم الثورى مستميتين لترسيخ واقع يتوازن ولو قليلا مع «الطقطقات» و «الشقشقات»، الثورية لفظا والفاسدة أثرًا، لأنهم كانوا يعرفون منذ الأمس ـ ما تأكد اليوم ـ أن قصور الرمال لا تقاوم صفع الموج ولا عواصف التراب، لكنه الشجر ـ وحده ـ الذى يقاوم الرياح ويصد الموج.

وكان جنود الحلم الثورى يرون أن أعداء الحلم من الرجعية والإقطاع ليسوا هم الخطر الأكبر، فالخطر الأكبر يكمن دائمًا فى سارقى الحلم من أبنائه وحفظته المخلصين، يكمن فى المنافقين، فى الانتهازيين الذين يهددون حصاد ومحصول كل ثورة؛ إذ بإجادتهم رطانة اللغة الثورية ـ مع براعة تمييعها لتناسب كل الأهواء، ينجحون فى تعطيل الأبناء المخلصين، وفى نخر الثورة من قلبها، إلى أن ينهار

كل شيء ويصبح كالعصف المأكول. (قال ﷺ: لست أخشى على أمتى من مؤمن أو مشرك، فأما المؤمن فيحجزه إيمانه، وأما المشرك فيقمعه كفره، ولكننى أتخوف عليكم من منافق عالم اللسان، يقول ما تحبون ويعمل ما تنكرون. صدق رسول الله ﷺ).

وشهدت سنوات الستينات أعنف المعارك التى خاضها جنود الحلم الثورى لجمع لطع دودة الثورة، ووقوفهم ببسالة ضد تلك اللطع التى صارت بالنهاية أخطبوطًا هائلاً من الانتهازية استطاع أن يفرش نفسه طولاً وعرضًا وسماءً وأرضًا، ويتمكن تمامًا من ضعضعة الحلم الثورى ـ المخطوف من أبنائه ـ ومن تحويل المكتسبات الشعبية ـ الورقية ـ إلى مسلسلات إذاعية وتليفزيونية، وزفة سياحية، وألاعيب حواة، وأفاعى سحرة يكتبون فى الصحف والمجلات.

وبرغم ضخامة الأخطبوط وشراسته، وخسته فى الدفاع عن منافعه الشخصية، لم يفقد جنود الحلم الثورى ـ ضمير مصر ونبضها ـ عنادهم الذى استمر معم مارًا بهم من هلاك إلى هلاك.

كان جنود الحلم الثورى ـ ضمير مصر ونبضها ـ يعرفون أنهم أقلية وعزّل أمام الأخطبوط الذى تَمَلَّك سلطة الدولة بأكملها، وكان هذا الأخطبوط يتكون ويتجمع من فصائل ثوريين سابقين فقدوا ثوريتهم، ومن مثقفين عدميين، ومن فصيلة انتهازيين أصلاء، يعتنقون الانتهازية اعتناقًا مبدئيًا كاملاً، ومع كل هؤلاء طبعًا فئة من الخدم

والعبيد وعبدة للأوثان. أخطبوط رهيب مدعّم بكل شيء تقريبًا، لكن جنود الحلم الثورى - بعنادهم وحلمهم - كانوا يعرفون أن الحشد الهائل من لحم مصر من المستضعفين كانوا معهم، كانوا يعرفون أن الجياع: معهم، المرضى البلهاريسيون: معهم، الشهداء الذين ذبحهم الأخطبوط غيلة فى سيناء: معهم، الصم والبكم والعمى: معهم، من دون أن يعرفوا أو يدركوا أنهم مع أحد على الإطلاق. كانت مصر كلها بتاريخها ومواقع مقاومتها: كذلك معهم. واستمر جنود الحلم الثورى رغم تشتتهم - حين وحيث لا يكاد الأخ منهم يعرف أخاه - كانوا مصرين على الاستمرار فى الصراع ضد الأخطبوط حتى لو صاروا خمسة أو ثلاثة أو واحدًا. (ولقد انقسم هذا الأخطبوط على نفسه فى ١٥/ ٥/ ١٩٧١ وأكل ذيله رأسه وتغيّر لونه تمامًا: من أخطبوط يقتل ويخنق ويأكل السحت تحت علم ادعاء الثورة والاشتراكية والتقدمية، إلى أخطبوط يأتى الجرائم نفسها ولكن تحت علم آخر أكثر إضحاكًا وإن لم يكن أقل إبكاءً، وهو علم ادعاء: الديمقراطية والتحضر والسلام الاجتماعى! لكن حتى بعد هذا التغيير فى الشعارات ظلت هناك سمة مشتركة بين أخطبوط ما قبل ١٥/ ٥/ ١٩٧١ وأخطبوط الطبعة الجديدة المنقحة بعد ١٥/ ٥/ ١٩٧١، وهذه السمة المشتركة هى: أن كلا منهما أخطبوط يجبن ويهادن فى كل شيء، إلا فى منفعته الشخصية التى يكون فى دفاعه عنها غاية فى الشراسة والخسّة).

وكان لابد لمسرح الستينات أن يرصد هذا الصراع بين النقاء والعفن، وأن يلتقطه ويعبّر عنه بجهود جنود الحلم الثورى، الذين كانوا ما يزالون يملكون بعض مواقع مشعّة فى النقد والإخراج والتمثيل والتأليف، وكانوا يحاولون أن يستدلوا بعضهم إلى بعض من خلال كلمة أو موقف أو عمل أو صمت، فيتعارفون فوراً ويتساندون سويًا فى معركتهم غير المتكافئة مع الأخطبوط، والتى كانوا يعرفون أنهم يخسرونها حثيثًا.

كانت مهمتى النقدية تدفعنى إلى موقفين إزاء كل عمل أستشعر من ورائه أنفاس ونبض جنود للحلم الثورى مخلصين: موقف ألتزم فيه الصمت خوفًا من إعلان الفرح، فيتنبه الأخطبوط ويكسر مصابيح الفرح التى تلألأت فى غفلة منه، والموقف الثانى يدفعنى إلى الكتابة عن العمل فى عملية مرهقة ومحفوفة بالمحاذير، لأننى أكون قد أردت أن أفصل العمل المسرحى للقراء بقوة إشاراته الواضحة ضد الأخطبوط، ويكون علىّ بذات الوقت أن أكتب بهدوء كاف حتى لا تلتفت عين من عيون الأخطبوط ـ الكثيرة ـ ضدّى أو ضد المسرحية. وكان من حسن حظى أننى كنت أعمل فى مجلة المصور تحت رئاسة **أحمد بهاء الدين**، وكانت رئاسته نظيفة وراقية، مما أتاح لى قدراً كبيراً من التعبير عن رأيى النقدى بحرّية شبه كاملة، إلى أن داهمنا قرار نقله من مؤسسة دار الهلال إلى مؤسسة الأهرام فى أغسطس ١٩٧١ .

جاء بديلا عن **أحمد بهاء الدين** آخر من يمكن أن يكون بديلاً عن الرقى والتحضّر: جاء «**إيان سميث**» أو «**مكارثى**» الثقافة المصرية، الأستاذ «**يوسف السباعى**»!

قبل أن يرتشف يوسف السباعى أول فنجان قهوة على مكتبه الجديد كرئيس مجلس إدارة الهلال ورئيس تحرير المصور، استدعانى وقال لى ـ وكان بيده مقال نقدى عن العرض المسرحى «ملك الشحاتين» لنجيب سرور وجلال الشرقاوى ـ قال لى وهو يرشق عينه الزرقاء القاسية بمنتصف جبينى:

- «يكون فى علمك إحنا مش عاوزين نشوف اسم صافى ناز كاظم ده منشور أبدًا».

هكذا! بلفظة لسان نزلت سكينة الأخطبوط قاطعة عنى حقّى فى أداء جهادى الثقافى تجاه مصر وأبناء أمتى. ولمن كان تعبى وكدحى وطوافى المشرق والمغرب أجمع أشكال الرحيق؟.. لحظة شعرية داهمتنى فى موقف لا شعر فيه. أى جبروت هذا؟ أى تطرف؟ أى عنف وإرهاب وحشى هذا الذى يمارسه الأخطبوط هكذا وبلا رادع ـ وبلا تعويض طبعًا ـ على خلق الله؟

ورغم أننى شعرت لحظتها بعين يوسف السباعى الزرقاء مرشوقة فى منتصف جبينى كرصاصة اغتيال غادر، إلا أننى لم أتمالك نفسى من الضحك لأن المسرح علّمنى أن أكثر المشاهد هزلية هو: مشهد

الطغاة والمتجبرين. وخرجت من عنده وقررت أن أنشر مقالاتى على الحائط، وعلّقت أول جريدة حائط لى على جدار مكتبى، وكتبت من آيات القرآن الكريم: **﴿وَمَن نُّعَمِّرْهُ نُنَكِّسْهُ فِي الْخَلْقِ أَفَلا يَعْقِلُونَ﴾**.

وهكذا انحسر اسمى من النشر فى السبعينات. فمنذ ١٩٧١/٨/١ وحتى ١٩٨٣/٣/٢٥ تحقق قرار **السباعى** بحذافيره، فلم ينشر اسمى قَطّ فى صحف مصر إلا ضمن قوائم المعتقلين أو المتحفظ عليهم أو المقدمين لمحاكم أمن الدولة. لماذا؟ لا أدرى! إلا أننى حاولت دائمًا أن أكون ناقدة مسرح كما يجب، وكما وعدت مصر الحبيبة الطيبة.

أجبرت على البقاء فى بيتى لا أملك سوى أن أنظر من شباكى أرقب فى أسى العاصفة الترابية التى هيجها الأخطبوط فى ردائه الجديد بعد ١٩٧١/٥/١٥ . كانت العاصفة تطيح بزهور المسرح اليانعة، والأخطبوط يدوس معها بأقدامه وأذرعه الثعبانية كل النبتات الصغيرة اللينة الواعدة، ويعتصر الأغصان. وبعد المذبحة وقف الأخطبوط ينظر إلى جذع شجرة المسرح الناتئ: أجرد مبتوراً، وبدأ يلصق عليه كل ورقة ذابلة، وكل ثمرة فجّة، وكل ما لا يمكن أن ينتمى أو ينمو على الشجرة.

وظل هناك الإصرار على إقامة مسرح، مع الإصرار الكامل على إقامته بدون مسرحيين، ومع الإصرار الكامل أيضا على استئصال أصل وجود المسرح وهو: الصراع. والمدهش أننى رأيت المسرحيين لا

يتدخلون في معترك الحرب التى دارت لطحنهم، بل على العكس كانوا يبدون طواعيتهم الكاملة للانسحاق التام، ويشكرون كذلك الإجراءات الرحيمة التى ـ على الأقل ـ كانت لا تزال تعطيهم فرص الانسحاق. وأصبح المسرحيون يتبنون مغالطات وخلط غير المسرحيين!

والآن، وبعد مرور السبعينات والثمانينات والتسعينات، يحلو للبعض عقد المقارنة بين مسرح الستينات، ومسرح السبعينات وما بعده، وهى مقارنة ظالمة؛ فالمقارنة لا تتم إلا بين موجودين، فأين المسرح المصرى الآن لنقارنه بمسرح الستينات؟

كذلك يحلو للبعض فى معرض الحديث عن مسرح الستينات أن يبالغ ويُضفى على المرحلة ذهبية يشهد المعاصرون أنها لم تكن موجودة. كان المسرح موجودًا، نعم. وكانت به حيوية وجهود مخلصة، نعم. وكان يعج بالمواهب والطاقات والذين تعبوا ودرسوا وتعلموا وكانوا يحملون القدرة على تحقيق النتائج الذهبية، نعم. نعم. نعم. لكن تركيبة السلطة التى أهدرت الوعود الذهبية فى سيناء ـ التى خُذلت ـ لم يكن من الممكن لها أن تسمح بتحقيق الوعود الذهبية فى المسرح الذى كان يجب أن يُخذل هو الآخر ـ وبلا تردد ـ قبل أن يُشير ويفضح ويقود مسيرة الاحتجاج ورفض الهزيمة والغفلة نحو الوعى الذهبى.

وعلى كل حال، ومع الحقيقة التى كان يرددها ت. س. إليوت: «ما قد تم فعله لا يمكن نقض فعله»، أحمد الله على ما كان وعلى ما سيكون بمشيئته وقضائه، وأقلب ملف مسرح الستينات، وأختار صفحات من حديثى النقدى عن بعض العروض التى دارت على خشبة المسرح المصرى لأقدمها إلى شباب اليوم، راجية أن يجد فيها ما يشد أزره ويذكى حميته ليعيد فلاحة أرض المسرح المصرى من جديد، ناثراً فيها بذور حلمه نحو غد تعلو فيه الشجرة باسقة بثمار الحق والخير والجمال.

صافى ناز محمد كاظم



١

شـهرزاد

تأليف: توفيق الحكيم (صدرت فى كتاب عام ١٩٣٤)

إخراج: كرم مطاوع.

الممثلان الرئيسيان: محمد السبع، سناء جميل.

البيت المسرحى، المسرح القومى

الموسم المسرحى: ١٩٦٦-١٩٦٧

فى مقدمة نص مسرحية (شهرزاد)، أعطى توفيق الحكيم هذا التصريح: «أرى لكل قارئ أن يذهب فى فهمها ما شاء من مذاهب على الصورة التى تبدو له...»

بموجب هذا التصريح انطلق كرم مطاوع يبحث عن شهرزاده، فأين تاه؟

فى قنوط قال شهريار: «أو لست كالماء يا شهرزاد.. سجينا دائما

كالماء؟ نعم ما أنا إلا ماء. . هل لى وجود حقيقى خارج ما يحتوى جسدى من زمان ومكان؟. . »

ومثل شهريار كان تساؤل كرم مطاوع لشهرزاد: «من أنت؟»، وقالت المسرحية: «ترانى فى مرآة نفسك»، وأضاف العرض الذى قدمه كرم مطاوع: وأراك فى مرآة هاملت، ومرآة ماكبث، ومرآة عطيل، ومرآة الملك لير، وأيضا فى مرآة كل من قال: «ندور ندور فى سجن من البللور». . أفلم يقل شهريار: «أنت أنا. . أنت نحن. . لا يوجد غيرنا نحن. . أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير ظلنا وخيالنا. . »؟

بهذا المفهوم من السجن: سجن الماء، كان المجال الذى تحرك فيه كرم مطاوع وبيده نص عمره اثنان وثلاثون عامًا. كان هذا النص فى يوم من الأيام عظيما عندما كانت كلمات مثل «طبيعة الأشياء» و«ضوء الشمس يقتل الجراثيم» اكتشافات لفظية جديدة تنتزع الانبهار، وعندما كان ديوجين الكلبى وبحثه عن «الحقيقة» المشغولية الذائعة لدى مثقفى سنة ١٩٣٤، وشعارهم: «أريد أن أعرف» يثير مصمصة الشفاه والتنهدات الفلسفية.

مما لا شك فيه أن «شهرزاد» كانت نصًا طليعيًا عندما ظهرت فى مصر سنة ١٩٣٤، ولكن ماذا بقى منها اليوم ليدهشنا أو ليخبرنا أو ليمتعنا أو ليحاورنا نحن الذين ولدنا بعد أن عرف العالم أكثر مما يجب، ورأى أكثر مما رأى جلاد شهريار دماء وجوعًا وصراعًا،

وأدرك، وأدرك، وأدرك، حتى مد واحد مثل صلاح عبد الصبور يدنا فى رجاء مع عديد فى عصرنا:

«أعطيك ما أعطتنى الدنيا
من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد
من البكارة».

إننا اليوم نبدأ من حيث انتهى شهريار الحكيم فى دورته: «جهل انتهى بمعرفة هى حتفه» ـ واتجاهنا أن ننتهى عند بدايته: عند الطفولة «معرفة إلى جهل هو حتفنا أيضًا» ـ فالدائرة عندنا ليست كما كانت عند شهريار وشهرزاد سنة ١٩٣٤: تدور فى اتجاه سهم واحد، بل هى تدور ثم تعود بعكس الدائرة كالبندول فى دورة كاملة: إقدام ثم نكوص، ثم إقدام ثم نكوص، وهذا هو الفارق بين مفهوم سجن طليعة الأمس وسجن طليعة اليوم. ليس فارقًا فى اختلاف المفهوم فقط، ولكن فى التعبير عنه أيضًا، فلكى يُعبّر طليعى من الأمس مثل الحكيم عن سجن شهريار فإنه يقول:

«إنّا لا نسير ... لا نتقدم ولا نتأخر..»

أو يقول:

«كيف تقول إنّا سافرنا وهذه الأوتاد تربطنا إلى الأرض؟»

ولكن طليعى اليوم ـ مثل بيكيت ـ نراه يزرع بطلته فى أرض

المسرح حيث نرى أوتادها التى تربطها فعلاً فلا تملك أن تفر، والأرض تبتلعها أمامنا شيئًا فشيئًا، وهى مستمرة تحكى بهدوء عن الأيام السعيدة!

ولكى يأتى اليوم كرم مطاوع ليتورط فى تقديم مثل هذا العمل الطليعى الذى فات زمانه، يمكننا أن نتقبله كجزء من العرض المتحفى لتاريخ حقبة توفيق الحكيم فى المسرح المصرى. ولكن أن يحاول كرم مطاوع أن يخرج من المسرحية بقيمة حديثة: محاولة فيها طموح عظيم، لا يضيره إلا أن فيها الكثير من الإرغام للنص لقول أشياء ليست فى متناوله، مع تكبيد معرفة كرم مطاوع المسرحية إرهاقًا وعنتًا بلا جدوى. وانعكست الآية. فبدلا من أن يجعل كرم من إمكانيات درايته ـ كرجل مسرح ـ وسيلة لخدمة المسرحية، جعل الغاية إظهار درايته، فبدا وكأنه يُسمّع لنا محفوظات ما يعرفه من بنود الإخراج المسرحى الحديث؛ فلقد عرفنا منذ اللحظة الأولى فى عرضه المسرحى «شهرزاد» المقدم الآن على المسرح القومى بالعتبة ـ التى لم تعد خضراء ـ أن كرم مطاوع ابن الستينات، وأنه واحد من طليعة اليوم ـ لا الغد ـ يسير هائنا مع مدرسة الإخراج الحديث ـ التى ينذر انتشارها وعمومها فى العالم بقرب أفولها وانبثاق مدرسة أخرى ـ وأنه مُلم بتجاربها فى إعادة تفسير المسرح القديم ـ من اليونان حتى «أونيل» ـ بإمكانيات الرؤية الحديثة والفهم المعاصر. تلك التجارب التى تطرقت أحيانا إلى خلق رابطة شبه بين أسكيلوس وبيكيت، أو

شكسبير وأونيسكو ـ هذا التشابه الذى ولّد السخرية عند المتجمدين فى الفن، وأيد نظرية المتحركين فى أنه إذا كان الماء حقًا واحدًا فى كل العصور وأنه لا جديد تحت الشمس، إلا أن لكل عصر قدحه الذى لا يمكنه ابتلاع الماء إلا منه. ولست معترضة على أن يصب لنا كرم مطاوع ما شاء فى قدحنا من أى مسرح، إذا كان فى طاقة العمل أن يتحمل ضغط الدراية الجديدة، وإذا استطاع المخرج أن يلتزم بجرأته وحداثته على طول الخط وأن يثنى رقبة ممثليه بصرامة، حتى يخضعهم لسلمه المسرحى الحديث، فلا يشذ محمد السبع مثلاً إلى سلم يوسف وهبى كما حدث ورأينا فى هذا العرض الذى قدمه كرم مطاوع.

رأيت المجهود الذى بذله كرم مطاوع ولم يكن من الواجب أن أراه، فإحساسى به يعنى عدم اندماج عناصر العرض المسرحى. ولمست التحايل بالقص والإضافة والتغيير فى النص، وخلق أبعاد فى العرض الجديد لم تكن موجودة، ولمست كل الجزئيات الجيدة والتى تشهد بمهارة كرم مطاوع، ومهارة من ساعده من الفنيين مثل رءوف عبد المجيد والموسيقى كمال بكير. فما جدوى المهارة إن هى قدمت شيئًا ليس هناك؟

نوفمبر ١٩٦٦





٢

الإنسان الطيب

تأليف: برتولد بريخت (التمصير الشعرى: صلاح جاهين)
إخراج: سعد أردش.
موسيقى: سيد مكاوى.
الممثلان الرئيسيان: سميحة أيوب (تمثل الشخصيتين الرئيسيتين)، وعزت العلايلى.
الموسم المسرحى: ١٩٦٦-١٩٦٧

اليوم ١٠ فبراير: عيد ميلاد الشاعر والكاتب والمسرحى الألمانى برتولد بريخت، الذى مات فى ١٤ أغسطس سنة ١٩٥٦ عن ٥٨ عاما، وكان إنسانًا طيبًا. قال بأن الجهود الفردية الطيبة فى المجتمع الفاسد تهادن الشر ولا تحل المشكلات، حيث: «الذى يساعد الضائعين فيه يضيع هو نفسه»، والذى يود حقًا أن تثمر طيبته، عليه أولاً أن يُغيِّر عالمه: «إن عالم اليوم يمكن أن يوصف لبشر اليوم فقط بأنه العالم الذى يمكن له أن يتغيّر». وبوضوح كان موقف بريخت

هو اعتباره أن الوضع «البرجوازى» ـ الذى يسيطر بوجوده وقيمه على العالم ـ هو ذلك الشىء الذى يجب أن يتغيّر، حيث لا يمكن أن يكون مُجديًا فيه محاولات إدخال السعادة أو طيبة إنسان طّيب.

ومنذ بداية وعى بريخت، كانت ثورته المستمرة على محيطه. ويعبر عن ذلك فى إحدى قصائده:

«لقد تربيت على أننى
ابن ناس أثرياء.
ووضع أبواى ياقة حول رقبتى
وعلّمونى عادة أن أكون أنا المخدوم،
وفن إعطاء الأوامر.
ولكننى،
عندما كبرت وتلفتُّ حولى
لم يعجبنى الناس فى طبقتى
فتركتهم وانضممت
إلى الناس البسطاء».

وعرفه الناس فى المدن بطالب الطب البوهيمى ذى اللحية المهوّشة الذى يحمل جيتاره ويجلس فى المقاهى يغنى بأعلى صوته الرفيع «حكاية بعال»، و «حكاية الجندى الميّت». وعرفه العالم بعد ذلك بثورته ورفضه ما سماه «المسرح الأرسطوطالى»، وتقديمه لنظرياته

الدرامية الجدية المتأثرة والمأخوذة من المسرح الصينى، واليابانى، والهندى القديم، والإليزابيثى ـ عصر شكسبير ـ والمسرحيات الشعبية البلغارية والنمساوية.. إلخ، وأعطى بريخت مسرحه اسم: «المسرح الملحمى»، والتصق الاسم به رغم أنه عاد وتركه وفكر فى إطلاق اسم: «المسرح الديالكتيكى»، إلا أن هذا أيضا لم يرق له، كما يبدو فيما قاله فى مقدمة مقالاته عن الديالكتيك على المسرح ـ التى نشرت بعد موته: «إن اصطلاح المسرح الملحمى يجب أن يعتبر غير دقيق رغم عدم استطاعتنا إعطاء مصطلح آخر جديد».

ولم يكن ـ وليس ـ عدم الاستقرار على اسم للمسرح البريختى هو الإشكال الوحيد فيه، فلقد كان على كل مخرج تقدم ليأخذ على مسئوليته تقديم مسرحية لبرتولد بريخت، كان عليه أن يقوم أولاً بما يشابه عمليات تغيير الدم لفرقته من الممثلين (بعد أن ينجح بالطبع أولاً فى تغيير دمه شخصيًا!) لإزالة كل ما يلوثه من ميول واتجاهات نحو تقاليد وفنية المسرح الذى أطلق عليه بريخت اسم: «المسرح البرجوازى الأرسطوطالى». حيث إن فضائل مسرح بريخت تكون هى رذائل المسرح الأرسطوطالى، وتكون فضائل المسرح الأرسطوطالى هى رذائل المسرح البريختى.

فحيث إن الفضيلة فى المسرح الأرسطوطالى هى أن يصفق المعجب: «هذا الممثل الرائع أدى دور هاملت كأنه هاملت نفسه،

لقد أحسست أننى نفسى هاملت، وبكيت معه وضحكت معه»
تكون هذه الجملة ـ لو قيلت من متفرج فى مسرح بريخت ـ التعبير
الكامل عن سقوط الممثل البريختى. الممثل البريختى لا يمثل.. إنه
يروى حكاية ليست حكايته أو حكاية المتفرج، ولكنها حكاية مضت
حدثت لشخص آخر ليس هنا.. ويجب ألا تفقدنا هذه الحكاية ـ
عند روايتها ـ تماسكنا العاطفى (نحن نفقد تماسكنا العاطفى فقط
عندما نقع تحت التأثير بأن هذه هى حكايتنا، وهذا ما يحدث لنا فى
المسرح الأرسطوطالى). الحكاية فى المسرح البريختى لا تربطنا
بالتوهم بأن نهاية البطل هى نهايتنا، إنما المفروض أن توقظ وتدرّب
قدراتنا الجدلية حتى يتم التجاوب العقلى لمناقشة الأوضاع المطروحة
على خشبة المسرح. إن بريخت لا يريد أن يستسلم جمهوره من
المتفرجين إلى اليقين بأن ما يحدث للبطل حتمى ولا مفر منه لأن
الدنيا هكذا، بل على العكس، فهو يريد لجمهوره أن يخرج بلا
تعاطف مع النماذج التى عرضها الممثلون، يريد لجمهوره أن يقول:
هناك حل، كان بإمكان هذه النماذج أن تفعل كذا، وأن تثور على
أوضاعها وتغيّر عالمها لأنه فى حاجة إلى التغيير!

ولقد وجد بريخت أنه لكى يصل إلى خلق حالة عدم التعاطف
هذه بين المتفرج وبين خشبة المسرح وما يدور عليها؛ لابد للمتفرج أن
يتخلص من ارتباطه التقليدى بخشبة المسرح، وهذا لا يتم إلا بأن

يتخلص الممثل بدوره من ارتباطه التقليدى بالنموذج الذى يقدمه (الشخصية)، أن يتخلص من «فضيلة الاندماج» التى تلقنها فى المسرح الأرسطوطالى. لكن. . كيف يمكن لمن تعلم طيلة عمره وتدرب على (فضائل) معينة، أن يهجرها إلى ما تعلم طويلاً أنها (رذائل)؟

حيرة صعبة لم يقع فيها ـ وحده ـ المخرج **سعد أردش** وهو يقدم مسرحية «الإنسان الطيب» لبريخت على مسرح الحكيم، ولم تتبلبل حولها ـ وحدها ـ السيدة **سميحة أيوب** وهى تقدم النموذجين: «شن تى» و «شو تا»، فقد وقع فى هذه الحيرة آلاف المخرجين من قبل، وتبلبل حولها الغالبية من الممثلين فى العالم كله، حتى الذين عملوا مباشرة تحت إشراف بريخت نفسه، الذى لم يتوقف منذ البداية إلى النهاية عن كتابة الإرشادات والملاحظات والوصف المفصل الدقيق لـ: كيف يجب أن يُؤدى مسرحه، وكيف يتوصل المخرج والممثل إلى تحقيق تأثير «الاغتراب» الذى لا يجب أن تقدم مسرحياته إلا فى إطاره. وأصدر بريخت كتب «النموذج» التى تحتوى على تسجيل فوتوغرافى مفصل للمسرحيات التى سبق أن قدمها بنجاح مُقارب لما يريد، وكان هدفه من إصدار هذه الكتب «النماذج» أن يسترشد بها أى مخرج يريد أن يقدم المسرح البريختى، وكانت أول أبجديات مسرحية قررها بريخت هى:

أ- «أضئ النور على المسرح أيها المهندس. فكيف يمكننا - نحن المؤلفين والممثلين - أن نقدم أفكارنا عن العالم فى نصف إظلام؟ الضوء الشاحب يهدهد للنوم، ونحن نريد يقظة المتفرجين كاملة!.. اجعلهم يحلمون فى الوضوح الساطع..».

ب - «.. اجعل ستائرى نصف مغلقة. لا تبرشم خشبة المسرح. اجعل المشاهد مدركا لزحمة الإعدادات التى تُعد بدهاء له وهو مستريح إلى الوراء فى مقعده. اجعله يرى القمر المصنوع من الورق المفضض وهو ينزلق... لا تره الكثير، ولكن اجعله يرى شيئًا يعرف منه أنكم لستم سحرة يا أصدقائى، بل عاملين..».

كانت المحاولة - فى كل التجارب التى رأيتها تقدم مسرح بريخت - جادة لخلق ممثل جديد لم تتجمد عظامه بعد فى الأداء الأرسطوطالى، وكان هناك الجهد لتدريبه على الأداء البريختى، الذى يتميز بالابتعاد الكامل عن تلبس الشخصية المؤداة، وعدم الاندماج فيها لتحقيق تأثير الاغتراب المطلوب. ولذلك فإننى لا أستطيع أن أجامل بإخفاء خيبة الأمل البالغة - بل الضجر المؤلم - وأنا أمر بتجربة مشاهدتى الأولى لبريخت على المسرح المصرى.

إننى لم أنكر صعوبة تقديم بريخت - تلك الصعوبة التى عاناها ومر بها كل مخرجى مسرحيات بريخت فى العالم - ولكننى لم أدر ولم أفهم المبرر وراء تجاهل المخرج «**سعد أردش**» للأبجدية البريختية

الواضحة فى أ، ب حتى أننى رأيت لأول مرة مسرحية لبريخت تُقدّم من وراء ستار الخديوى إسماعيل الأحمر، مع إضاءات تأثيرية خافتة خضراء وملوّنة، وفوق ذلك مجموعة منتقاة من الممثلين فى قمة أرسطوطاليتهم. لم أفهم لماذا العنف لاغتصاب بريخت وإجهاضه فوق مسرح لم يكره سواه.

لا أستطيع أن أنكر أن المخرج **سعد أردش** والسيدة **سميحة أيوب** قد تعبا وبذلا كثيرًا من الجهود، ولكنها كانت جهودًا بُذلت فى أبعد الاتجاهات عن مسرح بريخت، ومع برتولد بريخت ضاع البريختيان الأصيلان: **سيد مكاوى وصلاح جاهين.**

فبراير ١٩٦٧



مأساة الحلاج ...
الأسلاف يتميزون غيظا ...
مسحوق الذكاء ...

تأليف: الشاعر صلاح عبد الصبور
إخراج: سمير العصفورى.
الممثل الرئيسى: محمد السبع.
البيت المسرحى: مسرح دار الأوبرا

تأليف: الشاعر الجزائرى كاتب ياسين
(مترجمة عن الأصل الفرنسى)
إخراج: كرم مطاوع.
الممثلون الرئيسيون: محسنة توفيق، عبد الرحمن أبو زهرة، أحمد عبد الحليم، عادل هاشم.
البيت المسرحى: مسرح الجيب

الموسم المسرحى: ١٩٦٧ - ١٩٦٨

نشاهد الآن، على مسارح القاهرة فى بداية الموسم، عملين لشاعرين عربيين فى مرحلة عنفوانهما: «مأساة الحلاج» على مسرح الأوبرا للشاعر المصرى صلاح عبد الصبور، والآخر: «الأسلاف يتميزون غيظا» و «مسحوق الذكاء» على مسرح الجيب للشاعر الجزائرى كاتب ياسين.

ورغم كل المحاذير، فإن الذى يشاهد العملين فى أسبوع واحد لن

يمكنه أن يُسكت إلحاح المقارنة بين شاعرين عربيين ولدا فى عامين متقاربين: عبد الصبور فى ١٩٣١، وياسين فى ١٩٢٩ . فعلى الرغم من الاختلافات الكثيرة بينهما ومفارقة الظروف التى خلقت كلاً منهما، إلا أننا نظل أمام حقيقة هامة تربطهما: أن كلا الشاعرين جاء من قطرين عربيين ابتليا بالاستعمار ومذلة الاحتلال، واختبرا معنى القهر، وارتبط قدر مدنهما بطائر محلق أبدًا فوقهما اسمه: الجهاد، اسمه: دعوة الموت للفداء، للاستشهاد، اسمه: كبرياء الأسلاف المغتاظين. نعم. إنه كل هذا. إنه، عند **كاتب ياسين** : طائر العقاب أو الصقر. وإنه عند **صلاح عبد الصبور**: الجهر بالكلمات. «العقاب» عند ياسين و «الجهر بالكلمات» عند عبد الصبور يؤدى طريقهما إلى «الاستشهاد».

«الاستشهاد» هو الموت المخصوص، الذى يعرّفه كاتب ياسين هكذا: «حيث يبعث المفقود إلى الحياة». ويُعرّفه صلاح عبد الصبور: «يصوغ، من تراب رجل فان، أسطورة وحكمة وفكرة»، ويعود التعريفان إلى عقيدتنا التى علّمتنا: **﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾**.

ومن الفارق بين قول كاتب ياسين: «البعث إلى الحياة» وبين قول صلاح عبد الصبور: «الصياغة فى شكل أسطورة أو حكمة أو فكرة»، نتعرّف إلى سبيلى كلا الشاعرين. فالتشابه الذى ربط بينهما

لم يتعد كونه اتفاق «المشغولية» ـ القهر ـ عند الشاعرين وثقلها عليهما معًا:

* «الجهر» يلح على الحلاج ـ المثقف؟ - ليبذر كلماته لتحيى الأرواح الميّتة، علّها ترفع «القهر» عن الناس.

* و«العُقاب» الطائر يحوم حول المرأة المتوحّشة ـ الجزائر.. الوطن.. الأرض ـ يريد أن يقتلها ليبعثها متجسدة فى الحرب، الجهاد. وعندما تبدأ الحرب، يغيب الطائر المُحَوِّم رسول الأسلاف الذين ذهب غيظهم، حين يتم القضاء على «القهر».

وبينما يقدم لنا صلاح عبد الصبور الاستشهاد الصوفى، الذى كان أسلوب جهاده هو التحدث والبوح والكلمات، نجد عند كاتب ياسين الاحتدام الدموى الثائر تجسده كلمات المرأة المتوحشة: «إما الآن، وإما أنها لن تكون أبدًا. إنها الحرب، فلنسترد حريتنا. لقد حانت اللحظة، أو لن تكون أبدًا».

* تضللنا مسرحية «مأساة الحلاج» لو أخذناها كوثيقة تاريخية لقصة الحسين بن منصور الحلاج، ومع ذلك فكثيرون أشاروا إليها وحاسبوها باعتبارها كذلك، ولعل مرجع التشويش يعود إلى التذييل الذى أوحى فعلاً بأن المؤلف يعنى أن الرواية تاريخية. إن استقبالى ـ شخصيا ـ للمسرحية كان باعتبارها قد استعانت بشخصية تاريخية معروفة لتجعلها محك أشجان عصرية. وهذا الاستقبال يسمح لى

برؤية خاصة توضحت من خلال سقطات الإخراج وإدارة المسرحية بوجه عام، ومن أمثال ذلك: التناقض الساخر بين كلمات مثل: «بدنى الناحل وجلدى المتغضن»، وبين حقيقة أنها تجرى عن لسان ممثل - محمد السبع - متورد الوجه عظيم البدن. وأقول الحق: إن هذه الكلمات المعاكسة لواقع قائلها جعلتنى أرى قيمة واقعية لرمز الحلاج، حيث رأيته هكذا: المثقف أو الفنان المستريح، الذى أخذ قضية «النضال» قضية جدل ونقاش وحوار وحيرة عن أيهما يختار: «أرفع صوتى أم أرفع سيفى؟»، ومؤيد الصوت ومؤيد السيف كلاهما يتكلمان ولا يفعلان!

إن هذه المسرحية كان يمكن أن تُقدّم بملابس عصرية - هذا كان اقتراح المؤلف كذلك - مع التركيز على إبراز التناقض المادى الواقع بين الكلمات وقائليها، بين الشىء - كاسم - وبين شكله الحاصل. فكان يمكن أن تكون «خرقة المتصوف» - التى يتردد لفظها والإشارة إليها رمزاً للزهد - تكون هذه «الخرقة» قطيفة ثمينة أو حريراً مرصعًا بالأبهة ومثقلاً بالإنعام والتأمين. ولو بدأ المخرج من هذه الزاوية لتوضح الكثير من جوانب العمل، ولأمكن للمخرج أن يقدم مفارقات ساخرة تلاحقها ضحكاتنا، التى تتندى معها عيوننا، إحساسًا بواقع المأساة، ومن ثمّ لأغنى نفسه عن العديد من السذاجة والثرثرة الفنية التى لجأ إليها، مثل: «الزغللة» بالفانوس السحرى،

والميكروفون العالى، والاستغلال الصوتى لمخارج الألفاظ لغرض الإضحاك، أو القيام والجلوس، ثم الجلوس والقيام من المقعد الأحمر فى جانب المسرح.

ولعل المخرج الأستاذ سمير العصفورى يرى عدم الموافقة على رؤيتى، ولا يرى أى دلالة لعصرية هذه المسرحية، وله فى هذا الحق وتأييد الكثيرين، ولكننى أقول إنه لم يوضح لنا التفسير الذى رآه، والذى يريدنا ـ بالتالى ـ أن نراه معه. وقد يقول قائل بأن ضعف الدراما فى النص هو السبب فيما وقع فيه المخرج من (لخمة) مسرحية، وهذا من الأعذار الجيدة، إذا كان هناك أحد يبحث عن أعذار، ولكننى أرى ـ حقيقة ـ أن فرصة المخرج الحديث هى فى النص الضعيف، لأن ضعف النص يجعله مضطراً لإلغائه والتوجه إلى التفكير والابتكار مسرحيًا، وهذا سوف يوصله حتمًا ـ ويوصلنا معه ـ إلى كشف جديد يخرجنا عن دائرة التكرار الفنى، الذى ينقل الاصطلاحات المسرحية الجاهزة، فيجعل كل جديد قديمًا يبعث الملل والسأم ويفقد فاعليته. المخرج الخلاّق هو الذى يستطيع أن يستغل السلبيات لمصلحته تمامًا، فتتحول إلى إيجابيات. فإن كان نص «مأساة الحلاج» يمتاز بضعف ما؛ فهو يمتاز بعناصر فنيّة أخرى تستطيع فى مجموعها أن تقدم للمخرج ـ الذى يكتشفها ـ معاونة كبيرة لتقديم عرض جديد وجيّد الفنية حقًا.

وإذا كان التناقض المتطرف بين شيئين ـ شيئان على طرفى نقيض ـ يعطى أثراً متشابها، فإن «اللخمة» المسرحية، التى قد تنتج عن نص ضعيف، يمكن أن تنتج أيضًا عن نص مشحون ومنبعج، إلا أن ينقذ المخرج نفسه بالوعى الشديد والانتباه؛ بأن يقسو على نفسه وعلى فرقته من فنيين وممثلين بواسطة التركيز والضبط، وخلق المساحات المريحة لتنبسط وتتبسط تعقيدات النص. وأعتقد أن هذا ما نجح فيه ـ تمامًا ـ المخرج كرم مطاوع مع مسرحية «الأسلاف يتميزون غيظًا» لكاتب ياسين.

الصعوبة التى تواجهنا ـ كمشاهدين ـ أمام كاتب ياسين هـى أننـا ما زلنا نتعرف عليه ونتحسس طريقه لنتلمس مفاتيحه ولنألفه. ولن يتم لنا هذا إلا إذا قرأنا أعماله كلها، التى تأخذ شكل الرواية والقصة والشعر والمسرحية. وأهمية قراءة كاتب ياسين كله أن أعماله فى واقعها ليست إلا عملاً واحداً كبيراً مقسمًا إلى أجزاء. وما قد يصادفنا من غموض إزاء عمل معين من أعماله (أى الجزء من عمله الواحد) قد يكون مرده إلى وجوب قراءة تلك الأعمال الأخرى المكملة له، والتى تتمثل فى: قصيدة نجمة، رواية نجمة، حرب المائة والثلاثين عامًا، نجمة فقدت الذاكرة، المرأة المتوحشة، البوليجيون المرصع بالنجوم، ثم دائرة الانتقام.

دائرة الانتقام ثلاثية مكونة من: الجثة المحاصرة، مسحوق الذكاء، الأسلاف يتميزون غيظًا. وهذه هى الثلاثية التى تعرض منها الآن على مسرح الجيب مسرحيتا: «مسحوق الذكاء» و «الأسلاف...».

من مسرحية «مسحوق الذكاء» يبدأ تعودنا على أسلوب «المَشَاهد» القصيرة التى تتغيّر متتابعة مثل صور السلبيات (السلايدز)، تبنى لنا فى مجموعها وبرتوشها الصغيرة الصورة الكاملة للأشياء، وضبط توقيت وإيقاع هذه «المشاهد» من الأمور الأساسية لتحقيق الأثر المطلوب عند المتفرج الذى نود منه أن يشعر بأنه يشاهد عرضًا للعرائس أكثر منه عرضًا لمثلين أحياء. نعم.. فإن الأسلوب البريختى واضحة سيطرته على أصابع كاتب ياسين. هذا الشبه الرقيق من بريخت عند كاتب ياسين التقطه كرم مطاوع وقدّمه بلباقة أخذتنى طيلة عرضه. فها هو «سحابة الدخان»، أو «جحا» كما نعرفه فى أقاصيصنا الشعبية، يُعرض علينا خلال «مشاهد» من نوادره المعروفة. وهذه «المشاهد» التى تكون مسرحية «مسحوق الذكاء» تقوم بدورين:

١- دور العرض الضاحك الذى يتوسط المسرحيتين المأساويتين: «الجثة المطوقة» و «الأسلاف...» ـ طبقًا لتقاليد المسرح اليونانى القديم.

٢- دور المقاطعة وعدم الاستمرار التى يلتزمها الأسلوب البريختى وقاية من الاندماج، تأمينًا لشعور «الإغراب» الذى هو أساس العلاقة بين المتفرج وخشبة هذا النوع من المسرح.

وعلى الرغم من أننا لم نشاهد المسرحية الأولى «الجثة المطوقة» التى نستحق بعدها هذا العرض الضاحك المنعش، إلا أنه كان مفيدًا لاستقبال الأسلاف الذين يتميزون غيظًا منّا.

يهاجمنا المشهد الأول فى مسرحية «الأسلاف...» بالتوتر الذى يستمر مصاحبنا، يغلف كل مشاهد المسرحية، شفافًا ومحكمًا، يعطينا هذا المزج الجميل بين غنائية الشعر وحركية المسرح، بين حلم الشعر وإيماءاته ورموزه، وواقع المسرح الذى عليه أن يتجسم بين الأسطورة والتاريخ.

المرأة المتوحشة: أليست هى الشمول؟ فهى الجزائر، وهى الجهاد والثورة ،وهى الحرب.

هى امرأة، أم، أنثى يتوالد منها الجميع، مهما قُتلت فهى مستمرة الحياة.

الكورس يعلق على «المرأة المتوحشة»، ينطق منها ويتنبأ لها، ثم يلبسها ويتمثلها فى النهاية.

طائر «العُقاب» يتعقب «المرأة المتوحشة»، يتعقب الجميع فيها،

يطالبها بالشعائر: «شعائر العُرس والحداد، حيثُ يُبعث المفقود إلى الحياة، وحيث تعود الأرملة إلى العالم زوجة من جديد..».

هذا الأسلوب الملحمى من المسرح حفظه لنا كرم مطاوع باتباعه أسلوب التبسيط والتعميق والتركيز والإفساح، فهناك التشكيل الناتج من التنقل بين إضاءة البقعة المركزة والإضاءة الشاملة، وهناك التشكيل الناتج من اختلاف إيقاعات الإلقاء والصوت: فهناك نغمة «العُقاب» ـ **أحمد عبد الحليم** ـ اللاإنسانية، وهناك نغمة «المرأة المتوحشة» ـ **محسنة توفيق** ـ التى لا تصدر عن فم وإنما تصدر عن مجموعها: ترابية، دموية، جسدية. وهناك نغمة «قائدة الكورس» ـ **عايدة عبد العزيز** ـ غير العاطفية، و «قائد الكورس» ـ **عادل هاشم** ـ الزاعقة فى حياد والهادئة فى حياد، وهناك صوت «حسن» ـ **محمد سالم** ـ و«مصطفى» ـ **عبد الرحمن أبو زهرة** ـ الإنسانى العادى، وصوت الفتيات.

إن السيطرة على كل تلك النغمات الصوتية لتتناسق وتتزاوج وتظل مستقلة شىء صعب.. السقطة فيه مهلكة. ولقد ساعد «**كرم مطاوع**» فرقته الممثلة كثيراً، فساعدته بدورها فى ألا يتعثر، فى أن يؤكد لنفسه أن بكثير من البذل والحب والمشاركة يستطيع أن يتمتع بتقديم عمل ناجح مضبوط لا تبرز فيه فرديته، ولكن تشمخ فيه مجموعته. لقد بُعث فى هذا العمل: المخرج الملحمى **كرم مطاوع**،

ومساعدوه رءوف عبد المجيد وكمال بكير وسمير عبد الملك. إن استغلال كمال بكير لقدرة محسنة توفيق على الغناء وإدماجه فى التشكيل الموسيقى، كان بالغ الجودة والجمال.

ولكن.. هذا ليس إلا بعض الحديث عن هذا العرض المسرحى الذى له الكثير من المباحثة والمناقشة.

ومع الشكر.

نوفمبر ١٩٦٧

٤

آه يا ليل يا قمر

تأليف: نجيب سرور.

إخراج: جلال الشرقاوى.

الممثلان الرئيسيان: سهير البابلى، شكرى سرحان.

البيت المسرحى: مسرح الحكيم.

الموسم المسرحى: ١٩٦٧-١٩٦٨

لم يكن المهم أننى أتمتع بليلة مسرحية. لم يكن مُهما أننى أمام عمل فنى متوازن حلو متكامل. لم يكن يعنينى أن أرقب ثغرات الإخراج أو ألقف لفتاته اللبقة لأهنئ أو أراجع جلال الشرقاوى. حقًا أخذتنى سهير البابلى بإخلاصها وانطحانها، وجرت على لسانى كلمات عن شكرى سرحان وجمال أداء المجموعة الممثلة بشكل عام، وعن توافق الموسيقى وقدرتها.. لكنه لم يكن يغرينى أن أفرح بلذة

ما يعطينى الفن. ثمة أشياء يصبح عندها الفن تعبيراً محرجًا: عندما يصبح «العصب الحى» هو الوتر العاطى للألحان.

لم يكن ممكنًا أن أنفصل خارج الشىء أتفرج عليه وأعلق وأحكم وهو عصب منى وفى. لم يكن ممكنا ولن يمكن وليس ضروريا. لقد كنت محتاجة ـ كمواطنة مجروحة ـ إلى هذا التعبير عن الاحتجاج على الهزيمة، أن يأتينى الآن ويحدثنى ويخبرنى ويلطمنى.

ياسين: فتانا الشعبى الذى قتلوه من فوق ظهر الهجين. ياسين لم تعط له الفرصة ليبعد عنا ويصير مقتله أسطورة نتغنى بها فى هدوء وشجن وفن. منذ قتل ياسين أول مرة وهو ما انفك يُقتل. دمه دائمًا ساخن، ومصرعه دائمًا ماثل. وعند كل مصرع جديد لياسين يأخذنا التشابه المروّع بين القديم والجديد: «إمبارح وعايش فى النهاردة».

ويتحرك فى صدورنا ياسين وياسين وياسين آخر: احتمالات شهداء آخرين. وقبل أن يصبح الشهداء شهداء، كانوا قبلاً مواقف، ثواراً وفدائيين ضد مستغل وعدو. ولولا أن ياسين كان لابد أن يتحرك دائمًا ثائراً فى صدورنا، لذهب مصرعه الأول هباء وصار موقفه بطولة عقيمة:

«لو نسيتوا ياسين تكونوا
بتقتلوه مرة ثانية
ابن آدم تدفنوه ما يموت
وتنسوه يندفن

إوعوا تنسوا:
لو نسيتوا ياسين على الله العوض فِـ اللى ماتوا
واللى عاشوا واللى جايين بعدنا.

....

اللى ينسى يتغلب.
إوعوا تنسوا.
اقلقوهم
حرّموهم يرقدوا
حرّموا عيونهم تنام
اسألوهم ليل نهار
عن ياسين
واكرهوهم
واكرهوا اللى ما يكرهوهم
واحلفوا ما تخافوا منهم

....

إوعوا تنسوا اللى حصل
إوعى تنسى يا بهية
افضلى مصلوبة قدامهم كده
فكريهم
خبّريهم
خبريهم يا بهية..»

كيف يتم توالد ياسين فينا؟

ياسين: هذا الفتى من الشعب، الفدائى أبدًا، الثائر أبدًا، المتوتر بالغيرة والكرامة، والعاطى دائمًا وهو مجهول دون أمل فى أخذ أو أن يعرفه أحد. ألا ييأس ياسين أحيانا من ميلاده ومقتله الأبدى؟ ألا يراوده أحيانًا الشعور بالعدمية والرغبة فى الهرب من مصيره كياسين ويستسلم لحكمة: «مافيش فايدة»! وخاطر: «كلب حى أحسن من سبع ميّت»!

تجيبنا آه يا ليل يا قمر: نعم، ولكن أليس هذا تمامًا ما يعيد خلق ياسين أشد عنادًا وأصلب بأسًا؟

«آه يا ليل يا قمر»: مرحلة ثانية تبتدئ من حيث تنتهى «ياسين وبهية»، المسرحية الأولى فى ثلاثية نجيب سرور عن ياسين وبهية.

بهية: العروس التى لم تزف، تنتظر عودة ياسين إليها وإلى «بهوت» القرية، لكن الذى يجىء هو «أمين».

يجىء «أمين» من سجن الذين قتلوا ياسين. فى لحظة كان «أمين» إلى جوار «ياسين» متساويين فى العطاء والموقف. قُتل «ياسين» وكان من الممكن أن يكون «أمين» هو المقتول. «ياسين» ذهب إلى القبر، وفى القبر لا تتغير المواقف، أما «أمين» فقد ذهب إلى السجن وذاق عذابه وهوانه، وفى إرهاق السجون تتغير المواقف حين يصبح الموقف ابن منطق التعب:

«.. الكرابيج السودانى
نازلة هرى فى جتتى
زى المشارط.
طب ما اقول انى مره
زى غيرى ما بيقولوها
ح اخسر ايه
هوّ يعنى ياسين وغيره
كسبوا إيه؟
كسبوا موتهم؟
مين يقول فى القبر مكسب
طب نموت ونضحى ليه
إن ما كانش فى موتنا مكسب
للى جايين بعدنا
بس فين هىّ النتيجة؟
النتيجة:
إنهم ماتوا بلاش..»

لذلك عندما يعود «أمين» إلى بهوت، يحاول أن يأخذ الطريق الآخر الذى لم يأخذه «ياسين»: الهرب.

كيف هو طريق «الهرب»؟

هل هو مريح حقا كما أقنعه منطق التعب؟

يتزوج «أمين» من «بهيّة ياسين» بعد أن تنهكها مرارة انتظار الذى لا عودة له. ويسافر «أمين» مع «بهية» إلى بورسعيد ويعمل فى كامب الإنجليز مع ألوف أخرى تعمل. ويسأله الكورس ـ (ضمير مصر) ـ بفزع:

«حد يخدم الانجليز؟»

فيجيب «أمين»:

«إيه رماك ع المر قال اللى شفته أمَرّ منّه.

يعنى كان لازم يموتوا؟»

ويقول الكورس عن العاملين فى كامب الإنجليز:

«بس دول دلوقت زى الميتين».

ويرد «أمين»:

«إنتوا باين طيبين، الكلام ده كان زمان»

وتقول «بهية» فى وعيها الساذج:

«نحمده!

أكل دايما عندنا

كسوة دايما عندنا

والفلوس دايما فـ إيدنا..».

هكذا كان منطق اليأس والتعب يعبر عن نفسه ويجرى على لسان «أمين» و «بهية»، لكن هذا المنطق لا يلبث أن يذوب تحت لسانيهما. لقد حاول أمين طريق الهرب، والطريق الذى يهوّن عليه الهرب

(الخمر). إن الجبناء فى قريته كانوا يستعينون بالحشيش ليفلسفوا مذلتهم ومنطق «وأنا مالى»، وعليه هو الآن أن يستعين بالخمر ـ (صنع لندن!) ـ ليستطيع أن يتحمل اختياره ليكون كلبًا حيًا ولا يكون سبعا ميّتا. لكن «أمين» يفشل، «أمين» لم يعد يستطيع، لم يعد من الممكن له أن يواصل «الهرب»، منطق التعب حبله قصير، كل شىء أمامه واضح باسمه الصريح: الإقطاعى الذى قتل «ياسين» فى قريته «بهوت» هو الإنجليزى الذى قتل صاحبه فى بورسعيد:

«إفتكرت ياسين ساعتها.
إفتكرته وهوّ متمرغ فى دمه.
صدقينى يا بهية:
إحنا ما سبناش بهوت
إحنا فيها.
لسّه فيها.
لسّه فيها يا بهية
وإحنا حتى فى بورسعيد».

ويصحو «ياسين» فى قلب وصدر «أمين»، ونراه منبعثًا حيًّا متجسدًا مواصلاً مسيرة الجهاد فى «أمين»:

«كل عمال البلد
كلهم بين يوم وليلة
سابوا كامب الإنجليز»

وتُنسف المخازن: «كان لابد إن المخازن تتنسف». ويسقط أكثر من شهيد، أكثر من «ياسين»، ثم تتحرك الخيانة بحرق القاهرة لكى تحمى الإنجليز من لهيب بورسعيد:

«مصر يامّه ولّعت!»

تصرخ بهية ويصيح «أمين» فى لوعة:

«ولّعوها هناك وطفوها هنا
آه يا نارى!
آه يا ضهر المعركة.
آه يا ضهرك يا بلدنا.
آه يا ضهرى.
احلفوا يا ولاد بلدنا
ما تديروا للخاينين ضهوركم.
يا قلّة البخت ف ولادك يا مصر!
يامّة: يا أم الدنياَ
يا منكوبة دايما بالخيانة
بالخناجر ف الضهور
الخناجر يامّه بتحب الضهور
إوعى ضهرك م الكلاب!»

ويعود «أمين» ليعرف أنه ليس هناك إلا سبيل واحد للتصدى للخيانة وحماية ظهر الوطن: إنه طريق «ياسين»: طريق عطاء الدم، طريق الاستشهاد.

وترتفع كلماته عن هذا الوعى الأصيل:

«اللى ياكل حقنا يبقى انجليزى
حتى لو كان دمّه مصرى!»

ولكن ماذا يبقى لبهية عروس الشهيدين؟ هل يبقى لها سوى القمر، سوى الحلم؟

أمام «بهية» فى الحلم: البحر والنار وحقل الشوك. لابد أن تتغلب عليهم حتى تستطيع أن تمسك القمر ـ الحلم ـ ويصبح بين يديها.

«الشيخ» فى الحلم يحث «بهية» ألا تخاف أن تخطو البحر، وستقدر: أن تخطو النار، وستقدر: أن تخطو الشوك وستقدر. ثمن القمر، الحلم غال، و «بهية» قد دفعت «ياسين» من قلبها، ودفعت «أمين» من عينها، والقمر يستحق الكثير.

تصحو «بهية»: (يامّه ده القمر كان بين إيديّه..)، لكنها الآن خارج الحلم والكورس ينبهها:

«القمر مركب بتغرق
ف السما يا بورسعيد
القَمر مشنوق يبرّق
القمر مشلول حزين
قد حزنك يا بهيّة.
مين يفكه؟

مين يحل العقلة عنه؟
القمر فوق بورسعيد
لسّه طالع من شويّه
والجثت محبوسة جوة
فى العنابر يا بهيّة.
الجثت مترصصة
ع البلاط ومرصصه
والقمر شايف، ومن غيظه
اتخنق...»

من يفك القمر؟

«بهية» ما زالت تضم إلى صدرها طفلها «ياسين». هل ستعطيه أيضا كما أعطت حبيبها وزوجها؟

هل هناك طريق آخر أمام بهيّة لكى يتنفس القمر؟

«لكى لا تبدو الليالى فى سواد القبر»؟

ديسمبر ١٩٦٧

٥

الزيـر سالم

تأليف: ألفريد فرج.

إخراج: حمدى غيث.

الممثل الرئيسى: عبد الله غيث.

البيت المسرحى: المسرح القومى.

الموسم المسرحى: ١٩٦٧-١٩٦٨

إذا كانت هناك عصور من المسرح لا يجب أن تعود إلى مسرحنا الجاد، فأولها هو: عصر الميلودراما التى تفتعل المواقف والأزمات والمشكلات: سواء كانت فكرية أو اجتماعية لخلق الحيرة والـ «آه» وما إلى آخر شكليات ومظاهر الحزن الخارجى الأجوف، والبطولة الخارجية الهشة، والكلمات الخارجية الفارغة التى تقود بالتالى إلى نمط متجمد من التمثيل الخارجى الزاعق والفنية المسرحية الثرثارة الدميمة.

والذى يجعلنا أحرص الناس جميعًا على التربص لطحن كل ما يعيد تلك النكسة الفنية، هو أننا ـ وبالذات فى الشرق العربى ـ ظللنا ضحية تلك الميلودرامية الفنية معظم عمرنا السينمائى والمسرحى حتى انعكست آثارها الوخيمة على تفكيرنا بوجه عام، وتشكل بطابعها سلوكنا اليومى ومواقفنا إزاء مشاكلنا الاجتماعية، وكان خروجنا من دوامتها خروجًا صعبًا لم نتماثل للشفاء منه تمامًا.

وعندما أجلس فى المسرح القومى أشاهد عرض مسرحية الزير سالم ـ «لألفريد فرج»، وإخراج «حمدى غيث»، وديكور وملابس ناجى شاكر ـ وأجد نفسى من البداية مواجهة بستائر داخلية ترفع وتسدل فى دمامة وتعويق، ويُطلب منى أن أفهم أن هذه فنيّة حديثة لتلخيص المناظر وخلق مستويات لتحركات المسرحية، أتعرف فورًا على جرثومة الميلودرامية التى يمكنها أن تُخضع تحت بأسها وتخنق كل ما أرادت الفنيّة الحديثة والكلاسيكية والملحميّة أن تقدمه لنا من حلول لمشاكل الثرثرة وتوزيع الاهتمام والشكلية السطحيّة.

على طول المسرحية لا يمكن أن نجد مخبأ من امتداد ظلال العقلية الميلودرامية المهيمنة حتى كل ثغرة: الملابس الثقيلة المركبة، وبدهية الألوان القاتلة، حيث جسّاس الشرير له اللون الأحمر، وكليب الضحيّة له اللون الأبيض، وجليلة الملكة اللون الأخضر، وأسماء المجنونة شعرها أحمر وثوبها «بمبة»، ولون آخر متنافر ـ ما زلت أحسّه ولا أذكره ـ والأمير هجرس يرتدى ما أحصيته من عشرة ألوان

فى «تلبك» يستفز العين طيلة العرض، مع استمرار صعود وهبوط تلك الستائر الكئيبة التى تتشابك أحيانًا مع أزرار الملابس المضحكة والسيوف المشرعة أثناء تنقلاتها الركيكة.

وتستمر العقلية الميلودرامية ولا تجد عُسرًا فى بعث منهج التمثيل الميلودرامى بكل فراغ زعيقه وتهدجه وقفلاته الخطابية لابتزاز التصفيق الانعكاسى الذى كان بطله القديم عميد الميلودرامية المصرية الأستاذ يوسف وهبى.

وتروح كشافات الإضاءة تتسكع بالضوء هنا وهناك وكأنها زواق كمالى ترشّه العقلية الميلودرامية كيفما اتفق.

ولكن هل نستطيع أن نقول إن العقلية الميلودرامية أقحمت شيئًا من عندها؟

لا، كل ما فى الأمر أنها استطاعت أن تلتقط من النص ما شجعها لكى تزدهر وتبلغ مداها.

أقول ـ وأنا أسيفة ـ لست أعرف تحت أية ظروف فنية أو نفسية أو فكرية انصاع ألفريد فرج لدعوة الانزلاق من الشعبية الملحمية إلى هذا الشأن من الهبوط الميلودرامى! عندما خرج لنا ألفريد فرج بسليمان الحلبى وحلاق بغداد رأينا كيف يمكن أن ينبعث منا مسرح يعطينا ما انتظرناه طويلا: عمقا وبساطة وثورية وعقلاً، منطقًا وشعرًا مع جدية وأناقة وظرف.

سليمان الحلبى: شدتنا كعمل متقن بُذل فيه الجهد والعنت والمعاناة، معه فكّرنا وتابعنا وامتلأنا.

حلاق بغداد: رأيناها وفكّرنا وقهقهنا، وتبادلنا النظر وقلنا وُلد لدينا مسرح ملحمى. كل من «سليمان الحلبى» و «حلاق بغداد» فنيّة متقنة تخدم غرضها وتفرض على المخرج والفرقة الممثلة عقلية ومنهجًا بعيدًا عن حنينهم المتأصل للميلودرامية الغابرة. ثم يأتينا ألفريد فرج - وهو فى سمت عمره المسرحى - يأتينا من خلف الغيوم بالزير سالم منكفئًا من التاريخ، منزوعًا من الحكاية الشعبية، ويصنع به ما لم يكن فى التاريخ أو تصورنا للبطل العربى: «المهلهل سيد ربيعة»، الذى لم يكن فى ملاحمنا مثل ثأره، ومثل شرف عدم مساومته، ومثل استبسال قومه فى حرب ما كانوا ليخوضوها معه إلا بالاقتناع والغضب الصادق.

و«**المهلهل**»: الفارس الشاعر، زئر النساء، الذى أصرخته كارثة قتل «كُليب» وما تعنيه من قصمة لكرامته وكرامة قومه وحريتهم، فيعاهد: «الخمر علىّ حرام لا أذوقها، والنساء علىّ حمى لا أقربه، وإن الطيب لن يمس جلدى، وإن الماء لن يبل جسدى حتى أثأر لكليب ثأرًا تطيب له نفوسكم.. وتطيب له نفسى..». ويرفض أن يبيع ثأره بالنياق الألف ويقول: «واكليباه! هل كنت لتباع بالنياق ليشرب القوم ثمنك لبنا؟». ويظل فى حربه حتى يموت، فتنتزع عنه

دروعه بعد أن بقيت على جسده سنين طويلة، وكلّما نُزعت قطعة صحبتها رقعة من جلده الذى لصق عليها.

مثل هذه الشخصية الدرامية الغنيّة من تاريخنا العربى، ألا تصلح إلا لتكون محكًا لعرض قضية عبث الحرب، وعبث القتال، وضرورة الائتلاف والتعايش السلمى؟

هذه الشخصية الأصيلة، ألم يكن فيها وفى قصتها الكثير مما يستطيع أن يكون منطلقا لبعث الخير من التفكير النضالى التحررى الثورى عند فنان أصيل وصانع مسرح متمرس مثل «ألفريد فرج»؟

نعم، ولكن..

لكن «ألفريد فرج» - لسبب لا أجد له تبريرًا - تجاهل كل إمكانيات «الزير سالم»، وأخرجه وحيدًا مقصوصًا من الجذور، عاريًا، ليس عليه سوى اسم بطل التراث، خاويًا ليس داخله سوى صَفير أصداء باهتة لشخصيتى «هاملت» و «كاليجولا»، ولقد عرفنا كلتا الشخصيتين فى مكانها قوية عظيمة.

«هاملت» الذى يأتيه شبح أبيه المقتول ويخبره بالجريمة والثأر، نراه قشرة على الزير سالم الذى يأتيه شبح أخيه كُليب المقتول ويطالبه بمسح بقعة الدم من تحت عرشه. و «كاليجولا» عند ألبير كامى يطلب «القمر»! يطلب المستحيل ويبحث عنه فى قاع بحور الدم، نراه على «الزير سالم» قشرة هى مطلب الزير سالم «كليب حيًّا».

كذلك يطلب المستحيل ويبحث عنه فى قاع بحور الدم، جنوده مرتزقة ومنتصرة، رغم المجون والخمر. يقتل الأطفال، لكنه ـ وهو الشاعر ـ لا يتكلم روعة مونولوجات هاملت ولا براعة محاورات كاليجولا، بل يثرثر بتراكيب غامضة لكلمات صمّاء وجمل «طقطاقة» لا يمكن أن يسلك فيها ممثل على خشبة المسرح إلا إذا استعاض عن فراغها بحيل الميلودرامية من التهدج والاحتقان والزعيق والقفلات الخطابية.

وتقف يمامة بنت كليب: قشرة من إلكترا؛ فشتان بينها وبين حزن إلكترا الغويط الحق العاصف. وتلتقى بأخيها هجرس: قشرة أورست، عند قبر أبيها. وتعج المسرحية بالقشور: فهذه من أوفيليا، وهذا من ماكبث، وهذه من واحدة من ساحرات شكسبير! خليط مأساوى مُزيّف سببه أن «ألفريد فرج» بهره أن يتعلق بمشكلة مجرّدة، فباع من أجلها كل ما بيديه من حياة وتدفق وشعر ليتبع توفيق الحكيم ـ وما كان أغناه أن يتبع أحدا ـ فكان أن فقد نفسه ولم يبلغ الحكيم. وبقيت «الزير سالم» فارغة، أهلاً للامتلاء بالميلودرامية، وفكرًا يعود بنا ـ دون سند قوى ـ إلى غزليات السلام، ويُفضى بنا ـ دون مصلحة ـ إلى حكمة عدم القتال وعدم الحرب، فيقول على لسان «هجرس» فى المشهد الختامى: «ثمة ما هو أقوى من السيف والخنجر: العقل؛ ذلك أننا من الممكن أن نسفك دم أجيال كثيرة

لمجرد أننا ربطنا أنفسنا كالبهائم إلى أوتاد لحظة واحدة وقعت فيها جريمة خطيرة».

ولا يملك الواحد منا سوى أن ينظر إلى صاحبه ويسأله: ما الذى هو مطلوب منا أن نلتقطه من خلاصة تفكير هذه المسرحية؟

أن نؤمن بضرورة أن تتعايش الأمم سلميًّا ظالمة ومظلومة؟ أن تقطع - الأمم - ما يربطها بلحظة قوع الجريمة لتنطلق وتعيش سلامًا مُزيّفًا أو استسلامًا مُخزيًا؟

وإلى من يوجه «ألفريد فرج» رسالته السلمية العاطرة؟

ديسمبر ١٩٦٧

٦

الغايــب

تأليف: جمال عبد المقصود.

إخراج: رأفت الدويرى.

الممثلان الرئيسيان: محمد سالم، وبشرى القصبى.

البيت المسرحى: مسرح الجيب.

الموسم المسرحى: ١٩٦٧-١٩٦٨

قالت الجدّة: «ما هو لو كان المرحوم عايش وحسّه فى الدنيا... ما كانش الكبير طلع بايظ»، ولكن الأم قاطعتها بشدّة: «لا يامّه... ما تقوليش كده.. أحمد ابنى مش بايظ أبداً، ده عمره ما كدب ولا غش ولا اتمدت إيده على حاجة!».

ومع ذلك فقد جاء «الراجل الطويل الصفراوى، عينه وحشه، عرفته من دخلته.. قلبى انقبض على ابنى.. الراجل ده تقولش بينه

وبين ابنى تار.. يشب ويزعق ويتحمق: اقلبوا الترابيزة.. طلعوا الأدراج.. لموا كل الورق ما تسيبوش ورقة ولا كتاب... ما اتهدش أبدا..

- أكلم ابنى؟

- لا!

- أديله ياكل؟

- لا!

- سندويتش ف إيده!

- لا!

- لُقمة صغيرة؟

- لا!

- ده مستنى الأكل!

- لا!

ـ دى أخته بتسخن العشا..

- لا!

- طيب يلبس قميص وبنطلون؟

- لا!

.. كان يبص لى بعينه ـ ابنى ـ يا روحى قال لى: ما تخافيش يامّه.. أنا راجع..».

ومع «الراجل الصفراوى» يذهب أحمد «الغايب» فى المعتقل، ونراه طيلة المسرحية متجسما من مجموعة جزئيات مونولوج الأم، فوظيفة هذه المسرحية ذات الفصل الواحد أن تصوّر لنا معتقلاً سياسيّـا من خلال أمه البسيطة ومحيط بيته: أحد منازل الطبقة المتوسطة الفقيرة.

وهل أمام الأم إلا أن يكون حديثها مونولوجًا حين لا يمكن أن تجد من تحاوره ويعطيها إجابة تقنعها عن كيف يذهب الإنسان إلى السجن رغم أنه لم يكذب ولم يسرق ولم يغش.

تكلم الأم نفسها، وليس أمامها سوى شباك كبير موارب تنتظر وراءه، هو بابها إلى «الغايب» الذى تتوقع عودته فجأة بلا تفسير، كما ذهب عنها فجأة بلا تفسير. وراء هذا الباب الشباك انتظرت مثلها أمهات كثيرات: «شوفى يامّه كام أم زيك: إللى خايفة على *ابنها واللى خايفة على بنتها واللى خايفة على جوزها*».

الجدة على هامش عالم الأم ـ هذا الذى يتوسط المسرح ـ تحاول أن تعطى من منطقها ما يهوّن على ابنتها: إن أحمد كان دائمًا مشاكسا، «كان مخه فى الخناق والجرى واللعب».

ولكن الأم تدرك أن هكذا هم جميع الأطفال وهم صغار وبسطاء: إنهم لا يستطيعون أن يواجهوا الظلم الاجتماعى إلا بحلولهم البريئة الساذجة. ويخرج لنا قول أحمد وهو طفل:

«النهاردة كان ساقعة يامّه، الشمس ما طلعتش الصبح ولا فى الفسحة والنطرة نطرت. أركب للجزمه كاوتش يامّه؟ الميّة دخلت فى رجلى من تحت ساقعة. أجيب شراب والله يامّه. جبت بتعريفة سميط وحمص الشام. كنت جعان. . . جاكتة الواد ميمى سخنة من جوّة وتقيلة تقل. . إديته نص كيس الحمص وما فيش حبة صغيرة، قال لى اقلع خلاص. . ما هو أنا هاضربه يعنى هاضربه. . يقول لشامى يابن الغساله؟ مش حرام؟».

وكلما كبر الطفل يكبر التساؤل: «مش حرام؟»، ليتوضح ويأخذ شكل الجهاد لتحقيق العدالة الاجتماعية.

«. . كان عوده رفيع. . . زى اللى شايل هموم الدنيا على دماغه. . تبص فى عينه ولا عين راجل عنده عشر عيال ومش عارف يأكلهم. . وكان يقرا كتير. . .».

وتعلق الجدّة: «ما هى الكتب دى هىّ اللى جابته الأرض. .»، مع أنها كانت تتوقع شيئًا آخر: «اللى يشوفه وهو بيذاكر. . كان يقول ده حايطلع وزير. .»!

هل يعقل أن تدمر الكتب إنسانًا؟ لا يمكن!

الكتب لم تعط أحمد سوى قدرة تنسيق وتوضيح ما شعر به طيلة عمره وما رآه دومًا:

«أنا يامّه شايف الغلط وشايف الصح. الغلط نجمه عالى، والصح مداس بالرجلين.. مش هاين علىّ حاجات كثير ولا طمعان فى حاجه... ما كنت أقدر ألبس بدلة واتزين واتعايق.. مش دى سكتى... يامّه الناس بتصعب علىّ... الناس قربّت تتهبل.. بتمشى تكلم نفسها.. وكل واحد وشّه فى الأرض مطاطى.. خايف ومرعوب».

وليس أمام الأم سوى أن تسلّم لابنها. إن إحساسها يقول إن منطقه صادق، لكنها كانت تخشى ما حدث، وها هو قد حدث وليس أمامها سوى هذا الشباك الموارب الذى تنتظر خلفه. ليس هناك من يحاورها سوى صوت الراديو يأتيها، فتقول مكملة مونولوجها:

«بتقول إيه يا راديو؟ يا كداب زى الجرانين. حواديت.. حواديت.. كلها حواديت.. كلها حواديت... ده ابنى خدوه من قدامى.. وابنى لا سرق ولا غش ولا كدب.. واللى مش هاين علىّ... خدوه ببيجامته منسّله من الكتاف ولونها رايح قدام الناس.. الجيران يقولوا إيه بس؟.. قلت لك يا أحمد أجيب لك بيجامة.. قلت لى هاتى لك جلابيّة.. كده يا أحمد.. مالكش حق».

وتنتهى المسرحية الأولى للكاتب الشاب «جمال عبد المقصود» -

٢٦ سنة ـ التى تعرض الآن ضمن العرض التجريبى الذى يقدمه مسرح الجيب بالقاهرة بالحديقة الفرعونية بعد كوبرى قصر النيل.

إن الذى يلفت النظر إلى هذه المسرحية هو تمامًا ما لفت النظر منذ عشر سنوات فى نيويورك إلى مسرحية قصيرة من فصل واحد اسمها «قصة حديقة الحيوان» لكاتب ناشئ كان وقتها فى الثلاثين من عمره اسمه إدوارد ألبى، ويعدونه الآن فى المسرح الأمريكى وريث عرش يوجين أونيل. لم تكن المسرحية سوى مونولوج لشاب وحيد عاطل يستعرض عزلة الإنسان فى مجتمع مدينة نيويورك: المجتمع الحديدى أو حديقة الحيوان التى يصرخ فيها هذا الشاب فى النهاية: «أفضّل أن تقتلنى على أن تتجاهلنى».

كان هناك فى أسلوب هذه المسرحية اجتماع غريب بين قسوة حدّة النّصل وصفاء الشاعرية الرهيفة، الألم المضغوط الحائر بين ابتسامة الشجن وتجهم الغضب، هذا التآلف بين النقيضين الذى استطاع «ألبى» فى عمله الأول أن يبرز به إنسانية بطله ورقته مع عنف احتجاجه وخشونته، هو تمامًا ما يلفت النظر فى هذه المسرحية «الغايب» للكاتب المصرى فى عمله الأول. لقد استطاع جمال عبد المقصود أن يتغلب على خشونة الموضوع ومتاهاته الشوكية بمقدرته الذكية على التحرك بين الشاعرية والحدّة والألم والفكاهة السريعة، تحركا متوازنا رشيقًا أنقذه من الخفّة أو الميلودرامية أو الخطابة.

وقد كنت أحب لو أعاد المخرج الأستاذ رأفت الدويرى نظرته فيما حذفه من نص المسرحية، فأنا أعتقد أن الجزء المحذوف الخاص بكلام الطفل «محسن» عن محاولته تتويه القطة، جزء هام وأساسى فى صلب التأثير العام للمسرحية. وهو وإن كان قد نجح فى اختيار بشرى القصبى فى دور الأم - وأنا أشهد أنه أفضل الأدوار التى رأيتها لبشرى - إلا أنه لم يوفق فى إسناد دور أحمد إلى محمد سالم؛ فهو لا يعطى صورة أحمد «الطويل الرفيع» الذى جعلته همومه الإنسانية يبدو كأب لعشرة أطفال جياع.

فبراير ١٩٦٨

٧

حاملات القرابين

تأليف: أسخيلوس.

ترجمة: د. لويس عوض.

إخراج: تاكيس موزونيدس (مخرج يونانى مستضاف).

الممثلون الرئيسيون: محسنة توفيق، محمود الحدينى، هالة فاخر.

البيت المسرحى: المسرح القومى.

الموسم المسرحى: ١٩٦٧-١٩٦٨

خشبة المسرح بلا غطاء. واجهة قصر ملك أرجوس. عند مقبضى الباب بقعة ضوء حمراء. قبر أجاممنون ساطع أبيض يتوسط الفناء أمام القصر. إلى اليمين وثن هرميز. الوقت ليلاً. أورست يندفع من جانب القاعة ويركع أمام الوثن، وتبدأ المأساة الإغريقية «حاملات القرابين» ـ الثانية من ثلاثية الأورستية التى كتبها «أسخيلوس» منذ ٢٥٠٠ عام ـ ويقدمها المسرح القومى حاليًا بالقاهرة بإخراج تاكيس

موزونيدس - المخرج اليونانى العالمى المتخصص فى إخراج الكلاسيكيات اليونانية - وترجمة الدكتور لويس عوض، وموسيقى الدكتور جمال عبد الرحيم، وتصميم المناظر والملابس صلاح عبد الكريم، وبطولة: «الكورس»: أربع قائدات (هالة فاخر، عطيات الأبنودى، فوزية عزت، نجوى أبو النجا)، وإلكترا (محسنة توفيق)، وإيجست (محمد السبع)، والمربية (ناهد سمير)، وبيلاد (مراد سليمان).

أورست: فتيًا مشتعلاً بالثورة والحنق، ومعه صديقه بيلاد، يعود من غربته إلى أرجوس - موطنه الخاضع لحكم الآثمين - لينتقم لأبيه أجاممنون، الملك البطل الذى قتلته زوجته كليتمنسترا غيلة مع عشيقها إيجست:

«عرش أرجوس اعتلاه فاجر
مثـل النسـاء داعـر وخائــر»

يضع أورست خصلة من شعره على قبر أبيه، ثم يتراجع إلى جانب المسرح ليختفى عند اقتراب موكب حاملات القرابين ومعهن شقيقته المغلوبة: إلكترا.

إلى قبر أجاممنون يتقدم موكب الكورس (١٥ فتاة) ومعه إلكترا متشكلاً من مجموعات تدخل من أركان المسرح فى انسياب دالف مع الموسيقى التى تؤكد الجو المشحون بالرهبة والحداد والألم.

يرتفع صوت الكورس موزعًا إيقاعه وألوانه بين قائدات الكورس، معقبًا وراويًا ومحاوراً، يستنكر القرابين التى حملتها لهن كليتمنسترا إلى قبر ضحيتها تمويها لجريمتها المفضوحة، ويؤكد الكورس عبث القرابين الكاذبة التى يتوسل بها الجناة لتغطية ما اقترفوه من إثم، ويلخص مقاله:

«إنها أرواح قتلانا تنادى بالثبور

يبطش المقتول بالقاتل من خلف القبور»

وينمو حضور إلكترا عندما تتحرك فى تناغم مع تحركات الكورس ناهضة من جلستها الساكنة، تطوف بين مجموعات الكورس شاحبة عزيزة، يسيطر عليها الإحساس بالظلم والعجز، وتعلو نجواها إلى أبيها المقتول وتبتهل إليه بدعائها الدائم أن يعود أورست للانتقام ويسترد مكان الحق والعدل:

«.. قَد خُطا أورست نحو داره

هذى صلاتى لك يا مولاى».

وعندما تلحظ إلكترا خصلة الشعر فوق قبر أبيها، تأخذها الدهشة ويعتمل الفرح والاستطلاع بينها وبين الكورس، حتى يدخل أورست ويواجه إلكترا بأنه هو أخوها الذى تمنت طويلاً مقدمه، ويتم اللقاء بين الشّقيقين المتعبين:

«نحن منبوذان كالوعل الجريح

شاردان اليوم كالطير الذبيح»

ويتكشف أمامنا مشهد اللقاء حتى ذروة عذوبته وشاعريته، وتضطرم تعابير الوجد والفرح - التى عليها أن تحل محل حزن طويل غائر الجرح والألم - حين تخاطب إلكترا أخاها:

«يا أملاً فى بيتنا الحزين
بيت أبى الفقيد، يا عمادنا
ها أنت ذا قد عدت يا مُخلّصى
تلبس تاج القوّة القهّارة
بها ستسترد قصر والدك
ويا جميل العين والمحيا
يا من جلست فى حنايا قلبى
شطرته - ليحتويك - أربعا»

هنا يتفجر من محسنة توفيق مخزون شاعريتها التى لا حد لها منطلقا من أصالتها الإنسانية وخصب ما تعرفه من عذاب شامل، تشف وتصفو حتى يتحول حضورها إلى أثير، ويمتد صوتها مثل الغدير منسكبًا دافقًا عذبًا. ولمدى طويل سيظل مشهد هذا اللقاء بين إلكترا «محسنة توفيق» وأورست «محمود الحدينى» مستوى رفيعا نادرًا يستحق أن يشير إليه المتخصصون باعتباره نموذجًا ومثالا.

أمام وثن زيوس، وأمام وثن هرميز، وعند قبر أجاممنون، يفصح أورست عن عزمه الانتقام، وتباركه إلكترا:

«شج رأس الظلم، نكل بالطغاة
تسلم الأرض وتزهو بالحياة.
كيف أرجو العدل من أيدى الجناة؟»

وينشحن الكورس بالتحفز والتوتر، وتجمع قائدة الكورس ـ هالة فاخر ـ خيوط الانفعال الشامل، ومن مركزها فى منتصف مقدمة المسرح يرتفع صوتها فى تركيز وقوة وانطلاق:

«فلم الإنكار؟
حلمى يوم ثار.
إن روحى لاترى إلا الدمار
ورؤى عينى شرار فى شرار
من سعير الحقد لا تهدأ نار
مرجل القلب غلا فيه أوار».

ويحتال أورست ليدخل القصر ويقتل إيجيست (زوج أمه) ثم يقتل أمّه كليتمنسترا. لا ندم من أجل إيجيست، لكنه ما إن ينتهى من قتل أمه حتى يصرخ:

«يا ويلتى.. ما أفدح انتصارى!»

وتتحقق لعنة أمه، فتلاحقه «الفوريات»: رسولات جحيم الندم ـ وهذا مشهد آخر من مشاهد الذروة فى هذا العمل العظيم ـ فينهار هاربًا من أرجوس حيث يحتمى بالوثن أبولو.

وتنتهى المسرحية بنشيد الكورس، وتعقيبه أن الدم المسفوك لا يغسله إلا دم مسفوك.

المسرحية لا يستغرق عرضها سوى ساعة ونصف، غير أنك تصطحبها معك: شعراً وفكراً وإمتاعًا، وتستغرب أن موزونيدس - هذا المخرج الأجنبى عن خشبتنا المسرحية - لم يجلب لنا شيئًا من الخارج، كل ما فعله أنه حرث أرضنا وأخرج لنا من مكنونها ما نملكه، وما لم نحسب قَطّ أنه كان هناك.

لقد أظهر من محمود الحدينى ما كان خفيًا من أصالته، فأنضج بنفسه ما كان فجًا فى صراعه. إن اكتشاف الحدينى لنفسه شىء مفرح لذاته. مثل هذا الاكتشاف ألمسه أيضا عند هالة فاخر، قائدة الكورس التى خطت بعملها هذا مرحلة مذهلة فى تطورها المسرحى صوتا وفنيّة وإحساسًا.

ولقد استطاع حسن البارودى وناهد سمير أن يثبتا أنه مهما كان الدور قصيراً وخاطفًا، فهو ركيزة أساسية فى وحدة البناء المسرحى الشامل.

ولكم يصبح شيّقا لو أن الدكتور جمال عبد الرحيم أعد لنا مقالاً نقرأه فى مجلة المسرح عن تجربته لتخطيطه الموسيقى الذى أعده وضم به البناء المسرحى فى تربيط مؤتلف شديد القوة والبساطة. وأعتقد أن

مجلة المسرح لابد أن تفرد مجالاً يتيح لنا فرصة القراءة المستفيضة عن تجربة العمل فى إخراج هذه المسرحية: تجربة صلاح عبد الكريم مصمم الديكور والملابس، تجربة الممثل. ولعل مساعد المخرج الأستاذ أحمد عبد الحليم يمكنه أن يشارك بالكتابة فى هذا المجال ليحكى لنا عن المجهود المعجز الذى صنع هذا الكورس الأنيق من الهواء. وفى مضمون هذه التحية للكورس هناك تحية لمنار أبو هيف مدربة الصوت.

مارس ١٩٦٨





حكاية شركان فى بيت زارا

تأليف: مصطفى بهجت مصطفى.

صدرت فى: سلسلة مسرحيات عربية ٦/١٩٦٨ .

فى عام ١٩٦٨ جاءنى الشاب «مصطفى بهجت مصطفى» ـ معيد الرياضة البحتة بجامعة أسيوط ـ بمسرحيته الأولى: «حكاية شركان فى بيت زارا»، وكانت قد صدرت بعد عام واحد من هزيمة يونيو ١٩٦٧ . وعندما انتهيت من قراءتها، أدركت على الفور أن المؤلف الشاب ـ رحمه الله ـ واحد من جنود الحلم الثورى المخلصين الذين عرفوا حجم الأخطبوط الذى يحكم مصر وأرادوا أن يشاركوا فى معركة التنبيه إليه قبل فوات الأوان (!)، وأدركت بعد قراءتى أن

الكتابة عن هذه المسرحية ستكون من العمليات المرهقة التى تصيبنى كلما حاولت تهريب عمل مخلص للنشر. ولقد نجحت وقتها فى أن أنشر عرضًا كاملاً لخطوط المسرحية نُشر بمجلة «المصور» ـ عدد ١٩٦٨/٩/٢٧ ـ قلت فى نهايته: «هذه هى المسرحية الأولى للكاتب مصطفى بهجت مصطفى الذى نسمع عنه لأول مرة، والتى استطعت أخيراً أن أعبّر لك عنها ـ يا من أنت صديقى من بين القراء ـ ولقد أرهقنى التعبير عنها منذ أن قرأتها، حيث دائما يعسر علىّ التعبير كلما التقيت بعمل فنى تكاملت جودته الفنيّة مع صفاء ،وصدق فكرته..».

* * *

تبدأ مسرحية «حكاية شركان فى بيت زارا» بشخصية «شركان» فى مواجهة أشباح تطارده، بينها شبح زوجته «سيرا»، وتتحاور الأشباح فيما بينها حول «شركان» الذى كان «يقدس الكلمة» و «تعذبه الكلمة» و «كان يريد أن يدك بها عرش نمرود». وكان هناك عهد بين «شركان» وبين زملائه الثوار «ألا يخون أبداً حتى يسقط عرش الظلم»، لكن يتضح لنا من كلام الأشباح ـ وهم شهداء المعركة ضد نمرود من أجل نصر الثورة ـ يتضح أن «شركان» ـ هذا البطل الثائر ـ لم يحفظ عهد زملائه الثوار، بل خانهم ووشى بهم عند «نمرود»، وعندما قامت الثورة وسقط عرش «نمرود»، عاد البطل الخائن «شركان» يريد أن يتسلل ـ بصيته الثورى السابق ـ إلى الثورة المنتصرة ليجنى الثمار، مسقطا عنه ذاكرته التى سجلت خيانته.

وبعد هذه المقدمة التى تحدد لنا هويّة «شركان» كثورى سابق خان زملاءه وثورته، يضاء المسرح لنرى «شركان» هذا رث الثياب فاقدًا للذاكرة، يجلس فى قاعة فندق «زارا» محدقًا فى الهواء متعبا.

«زارا» شابة فتيّة فى الثلاثين ـ (قد تكون رمزا لمصر أو لـ ٢٣/ ٧/ ١٩٥٢) ـ ترعى نزلاء فندقها.

الفندق: بيت تقدم فيه «زارا» للجميع شراب اللوز المحلّى بالسُّكّر. «زارا» لم تتزوج بعد. لها ميولها، لكنها ما زالت تجد أنه فى الإمكان ضم كل الرجال بميولهم المختلفة فى بيتها أو فندقها، فالباب مفتوح يجمع الأضداد، ويضم التناقض: ففى عصر الإمبراطور نمرود اختبأ الثوار فى «بيت زارا» يصنعون خطة الثورة، والآن فى عصر الثورة تسمح «زارا» للإقطاعى ـ منزوع الملكية ـ «ميردان» وابنته «هانا» أن يلجئا كذلك إلى بيتها ليتظللا بحمايته حتى يهدأ ذعر «ميردان»؛ فميردان يلجأ عن عمد إلى هذا المعقل الثورى برغم ما يضمره من عداء للثورة، لأنه المكان الوحيد الذى يكون فيه فى مأمن من ضربات الثوار: «جئت إلى هنا لأكون بعيدا.. بعيدا عن هؤلاء الذين يعملون ضد الثورة.. جئت هنا فى بيت زارا التى ساعدت الثوار»!

ويجد «مارا» الرجعى، الخانق، المهزوم كذلك، غرفة فى بيت زارا المفتوح يأوى إليها، ومجالاً يخرف فيه بأحلامه المريضة كلما أفقدته الخمر وعيه، فيقول لزارا متربصًا:

«زارا، سأنالك حتمًا فى النهاية.. ألا تدركين ذلك؟ وما دام الأمر كذلك، لماذا لا نجعل النهاية هذه الليلة؟».

ولاشك أن «مارا» جاد فى منطقه وفى هذا الأمل الذى يظل يملأ رأسه: طالما أن «زارا» تسمع كلامه هذا ولا تطرده. ويقول «الرجعى» هذا صراحة:

«لماذا لا تطردينى يا زارا من دارك؟ هناك أمل إذن!»، وتجيب زارا على هذا التساؤل:

«لا أعرف، أنا أرثى له يا هوشى، أرثى له».

«هوشى»: الثورى العجوز، راصد التاريخ، الذى عاش حلم الثورة وكفاحها، ويلحق واقعها لكن بعد أن أصبح كما يقول عن نفسه:

«نومى أضحى كصحوى: غلاف رقيق يحيط وجودى كله فيبعدنى عن العالم من حولى».

إن «هوشى» لم يعد يصنع فى واقع الثورة شيئًا، لكنه يرى أن وقفته فى الظل يرقب:

«... لها معناها... إن الوقفة فى الظل تمنحنا مجالاً أكبر للرؤية وتقييم الأحداث».

وجود «هوشى» فى «بيت زارا» هو: التعقيب والحلم والأمنيّة الثوريّة الممتدة بين الأمس واليوم وغدًا.

«هوشى» ـ الخبير ذو التجربة الطويلة العريقة ـ يرقب كرم «زارا» الذى يتسع لكل الأضداد ويقول لها: «أنا أخشى»، فتقول له: «لا تخش شيئًا علىّ يا هوشى»، فيقول: «لماذا لا تتزوجين يا زارا؟» ـ (أى لماذا لا تلتزمين بخط) ـ فتقول: «أيها الأب.. عندما تجد زارا الرجل ستمنحه قلبها كله.. كيانها كله». فيقول «هوشى»: «الحياة التى يتفجر بها داخلك لا تنبئ عن اختيار صائب يا زارا».

ويصدق تخوف «هوشى» ـ المؤرخ للتاريخ ـ فبالرغم من أن «زارا» حامية الثوار لن تختار ـ حتما ـ الرجعى الحانق «مارا»، إلا أن خطأها يكمن فى انخداعها بواجهة ثورية تغلف جوفا مشوهًا لا ينكشف لزارا إلا متأخرًا: إنه «شركان»، الفخ الذى تقع فيه «زارا». وحين ينزع «شركان» ثوبه القديم المتهرئ كذاكرته، تُلبسه «زارا» ثوبًا جديدًا نظيفًا ـ (تعطيه صفحة جديدة ليبدأ تاريخا جديدًا) ـ ويعطيه «هوشى» اسما آخر: «برهام». وهكذا تتهيأ لشركان الخائن فرصته الجديدة كاملة. ويعطيه «هوشى» كذلك عملاً مُهما: تدوين تاريخ البلد:

«كنت فى حاجة لمن يكتب لى ذكرياتى يا بنى... سأكتب تاريخ البلد من جديد... ستساعدنى أنت فى ذلك».

وتستقر الصورة مؤقتا فى بيت زارا: «شركان» ـ الذى صار «برهام» ـ منتظم فى بدايته النظيفة، يكتب ما يمليه «هوشى» من

التاريخ، والإقطاعى منزوع الملكية «ميردان» يدور حول نفسه محتميًا فى بيت «زارا» حتى يمكنه تحقيق ما يضمره، وهو أن يتمكن من التسلل خارج الحدود ومعه ابنته هانا:

«هانا.. لم يعد هذا البلد بلدنا.. بلدنا تلك التى نملك فيها أرضًا، وستكون هناك وراء الحدود حيث نحمل معنا كل أموالنا المخبوءة. ماتت أمك دون أن تعرف أننى دفنت نقودنا تحت جدار القصر ليلة سقوط الإمبراطور».

نعم، إن كل ما يريده الإقطاعى «ميردان» هو أن يطمئن على إنقاذ الألف ألف دينار، وكلها من فئة العملة الكبيرة، فأحزان الإقطاعى «ميردان» خلال عصر الثورة صارت فوق طاقته:

«هل نحن فى حلم؟ أى كابوس مخيف! كيف تغير العالم من حولنا هكذا.. أنا ميردان.. السيد ميردان صاحب الضياع.. صاحب الملايين والكل يسجد! أين ذهب هذا كله؟ عندما أسير فى الطريق لا أحد يلتفت إلىّ.. حتى إذا عرفنى أحد من أولاد الفلاحين فإنه يحيينى تمامًا كما يُحّيى أباه.. الفلاحون يا هانا.. الفلاحون!».

وتتزايد هموم «ميردان» وعصبيته بمرور الأيام، ويقول له «هوشى»:

«مثلك يا ميردان لن يجد الراحة إلا إذا قلّت حركته وودع الأحلام.. اسمع نصيحة هوشى!».

لكن هيهات أن يستمع الإقطاعى منزوع الملكية «ميردان» لنصيحة شاهد التاريخ ـ صاحب الثورة ـ وهى حلم.

لا يمكن للإقطاعى «ميردان» أى يذوى بمحض إرادته، فلتستمر حركته طالما هو قادر عليها، ولتتوهج أحلامه طالما هناك مجال لتوهجها.

أما الرجعى الحاقد «مارا» زميل الإقطاعى «ميردان»، فما يضمره وما يريده أكبر من مجرد استعادة ثرائه فى بلد آخر. إنه أكثر ذكاء وأفتك مرارة من «ميردان»، إنه يريد أن يظل فى «بيت زارا»، يحلم برؤية الثورة وهى تنهار، والبيت وهو يتصدع، و «زارا» وهى تزل وتقع بين براثنه. وحين يتذكر أمجاده، يتذكر مجده فى إلهاب ظهور الفلاحين بسياطه:

«لم يكن ليسابقنى أحد: طريقة تطويحه فى الهواء، فن لسع الأجساد الهزيلة به.. كم أندم الآن.. أقسم بأنى لو عدت كما كنت لكنت أكثر فنًا وحذقًا فى إدمائها»!

أمام كل هذه الشخصيات يظهر «صفوان»: كادر الثورة المؤمن، المخلص. يعود من منفاه ليأخذ دوره الجديد فى صفوف الثورة التى ساهم فى انتصارها.

وما إن يتكلم «صفوان» حتى نتلمس ما فى حديثه من اقتضاب يرزح تحت ثقل وجدان متألم.

«صفوان» يرفض ـ أول ما يرفض ـ تجمع كل هذه الأضداد الغريبة تحت سقف واحد. كيف تستوعب «زارا» العزيزة كل هذا الاختلاف؟

وعندما يرصد «صفوان» «شركان» ـ أو «برهام» ـ يستدل بنقائه على الفور إلى العدو الأخطر بين كل تلك الأنماط. يقول «صفوان» لـ «هوشى»:

«أنا أقدر كفاحك القديم يا سيد هوشى، ولكن كفاحنا نحن يجب أن يستمر».

ويوضح «صفوان» كيف يستمر كفاح الثائر الثورى فى عصر الثورة وواقعها. إن «هوشى» الثائر القديم، عدوه كان الإقطاعى «ميردان» والرجعى «مارا»، وكفاح شبابه كان فى القضاء على حكم النمرود وولادة الثورة. أما أعداء «صفوان» فليسوا بوضوح وسهولة الإقطاعى والرجعى، إنهم الذين يتسللون إلى مواقع الثورة:

«من يصرخ بمبادئ الثورة ليدخل التنظيمات التى أسستها، ثم يبدأ فى تخريبها لإثارة الشك فى فاعليتها يا سيد هوشى»:

إنهم «شركان»، المنافقون، الانتهازيون، الوصوليون الذين بفسادهم داخل الثورة ينتعش «ميردان» الإقطاعى، و «مارا» الرجعى الحانق، وجميع الأعداء القدامى، وبيض الأفاعى الكامن.

«صفوان» إذن لا يمكن أن ينخدع بـ «شركان» بسهولة! لقد

سمعته منذ أيام يقف متحدثا فى جمع من الفلاحين والصناع. كان حديثه عن مأساة عصر الأباطرة. كانت كلماته تخرج متهدجة مشحونة بالعاطفة، لكن الحق أنها لم تصل قلبى قَطّ يا سيد هوشى».

كلمات «شركان» لا يمكن أن تصل قلب «صفوان» وتمسه لأنه لا يمكن أن تفوته رائحة المتاجرة بعذابات الآلاف:

«الآلاف الذين قتلوا على أسنة الخوازيق فوق الجبل، تحت سنابك الخيل فى الوادى.. من الجوع، من لسع السياط يا سيد هوشى».

«شركان» يتحرك بسرعة وهو يعب من حياته الجديدة كمحترف ثورى. دائرة معارفه تتسع، ووقته مع «هوشى» لكتابة التاريخ يُختصر ويختصر ويختصر.

ويعود فرحًا ليخبر «هوشى» بأنه قد تعرّف إلى «رشوان»، وهو كاتب سياسى محترف يعرّفه «هوشى» بأنه: «تكسب كثيرًا من كُتبه أيام كسرى والنمرود.. لم يُجمع أحدها مرّة من الأسواق ليحرق... لم يزر السجن مرّة وإن كان قد زار القصر العظيم مرّات عديدة». ويعارضه «شركان» مدافعًا: «إنه ثائر قديم يا هوشى». ويرد «هوشى»: «على أى شىء يا بنى؟»، ويسترسل «شركان»: «على أى شىء؟ لقد اختير عضواً بمجلس الرأى يا هوشى.. هوشى، لقد أعجب بى.. بأفكارى بـ...»

ولا يخفى مرض استحسان الذات على «هوشى» الخبير، عندما ينشرح الصدر بحلاوة ما قاله اللسان وليس بفاعلية ما يحدثه القول.

ومع «زارا» ينسى «شركان» نفسه ويفصح عن سعادته بالأرباح المادية التى يكسبها كعائد احترافه الثورى:

«سألنى رشوان: هل سترشح نفسك يا برهام أمينا للفلاحين بمجلس الشورى؟ أجبته: نعم نعم... حقيقةً هذا المنصب ليس كما كان فى الماضى يجعل من يتقلده غنيا، فأجره سيكون خمسين ديناراً فقط.. ولكن من داخل المجلس أستطيع أن أحول كلماتى إلى... زارا كم أحبك! ألا تصدقينى يا زارا؟».

«زارا» غارقة فى حب «شركان» ومصيدته، تصدقه ولا تلمح انتهازيته التى صارت تفصح عن نفسها بلا خجل، ولكنها تفيق أخيراً على صوته الهادر بأحلامه وكشف نفسه الوصولية:

«يا حبيبتى... سنتزوج بعد أن أشغل المنصب.. سنشترى فندقا آخر وسط البلد... سيكون عندنا اثنان و...» وتصحو «زارا»:

«ماذا تقول يا برهام؟»

لكن صحوتها الحقّة لا تكتمل إلا عندما تجد «شركان» يحدق فى «هانا» ابنة الإقطاعى «ميردان»، وهنا يقول لها «صفوان»:

«يجب ألا يدهشنا ما يمكن التنبؤ به!».

«شركان» واضح الآن إنه: العدو الحق لصفوان، جندى الثورة المخلص.

«شركان»: العدو الحق لـ «زارا»: الوطن، الأرض، المعقل الثورى.

وكان على «زارا» أن ترى دائرة «شركان» ـ الخائن، الانتهازى، والثورى المزيف ـ ترى الدائرة كاملة حتى يمكنها أن ترى وتقيّم محبة «صفوان» المخلصة وتقترن به وتعطيه خصبها كله، وتوصد بابها المفتوح ليقتصر بيتها عليهما المتكافئين وثمارهما معًا.

إن انهيار «شركان» فى المسرحية وافتضاحه يسعد «مارا» الرجعى، هذا العين الشامتة المنتظرة تصدُّع كل شىء، ويقول:

«لن يدهش مارا بزوغ الشمس عند انتصاف الليل. انقلاب جديد فى نظام هذا العالم أخيراً ـ (مشيراً إلى هانا وشركان) ـ أخيراً تنضم ابنة ميردان الإقطاعى إلى صفوف الفلاحين والصناع... لن أفاجأ فى الغد حين أجد هانا تقف على الربوة بجوار برهام تبكى وهو يؤدى دوره الطريف ـ (فى حديثه العاطفى إلى جموع الفلاحين والصناع) ـ قربت لحظة تحقيق ما أردته يا زارا أسرع مما كنت أتصور..!».

ولكن الخطأ فى الحساب هو جزء من طبيعة «مارا» الرجعى

الخانق. إنه بجهله التام بمعرفة الثورة لم يستطع أن يرى «شركان» كما رآه «صفوان» خائنا ومزيفا منذ البداية. لقد دخل شركان بيت زارا متسللا وكان خائنًا لها منذ اللحظة الأولى، مستفيدًا منها، وليس غريبًا أن يتوق لـ «هانا» ابنة الإقطاعى التى لم تلمس أقدامها الأرض، وما زالت تملك ألف ألف دينار. . وليس غريبًا أن يلجأ الإقطاعى «ميردان» لـ «شركان» ويتحالفا: الأول بماله، والثانى بمركز فى سلطة الثورة، لكى يحققا معًا الهرب بالثروة خارج الحدود.

وفى النهاية، ليس المهم أن تفشل خطة الهرب وأن تقتل الحسرة «ميردان»، المهم: وعد «صفوان» ـ جندى الحلم الثورى وحارسه بأن يقتل «شركان» حتما أينما وجده وكيفما وجده.

ويقول «هوشى» معقبًا وهو يبدو كأنه ينهى كتابه: «لن تبقى في النهاية إلا الجذور الصلبة».

ويقول «صفوان» لـ «زارا»:

«ستغيض أحزانك سريعًا يا زارا».

وتأخذ «زارا» موقفها المتأخر، فتقول لـ «مارا» الرجعى فى حسم نهائى:

«عليك أن تأخذ حاجياتك يا مارا. . لم أعد أرثى لك يا مارا. لم أعد أرثى لأعدائى».

لاشك.

فلا يمكن أن نرثى للأفاعى وإن كانت تتلوى من الألم!

ويختم المسرحية نداء «صفوان» الذى هو نداء كل حراس الثورة الصادقين:

«*اكرهى أعداءك يا زارا*
اكرهى أعداءك يا بلادى
وامنحى قلبك لمن يحبك
يا ربيع حلم المخلصين».

٩

مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (١)

صيف ١٩٦٨

لأن الفن عندى ما زال هو المتنفس الوحيد لكثير من المرارات القومية والإنسانية، فأنا لذلك أكرهه وألجأ إليه. وبالعجين المر الأسود الذى لا أملك أن أخلص منه يدى كذلك، سافرت إلى الإسكندرية لحضور أجزاء من مهرجان فرق المحافظات المسرحية الذى علمت به متأخراً جداً لأن المشرفين عليه لم يهتموا بإخبار أحد.

ولقد بدأ المهرجان فى ١٥ من يوليو الماضى وسوف ينتهى فى ٣١

من أغسطس، ويشمل عرض ١٣ محافظة هى:

١- الإسكندرية: التى عرضت «الفتى حمدان» و «مأساة الحلاج» من ١٥/٧ - ٢٠/٧.

٢- بورسعيد: وعرضت «الحصار» و «الكلمة الثالثة» من ٢١/٧ - ٢٤/٧.

٣- القليوبية: وعرضت «السلعوه» و «القفل» من ٢٥/٧-٢٨/٧.

٤- الغربية: وعرضت «المسامير» من ٢٩/٧ - ٣١/٧.

٥- البحيرة: وعرضت «الزوبعة» و «الفخ» و «الغريب» و «أغنية على الممر» من ١-٤/٨.

٦- الشرقية: وقدمت «البرواز» من ٥-٧/٨.

٧- المنوفية: وقدمت «الأرض» من ٨-١٠/٨.

٨- كفر الشيخ: وقدمت «القنطرة» من ١١-١٣/٨.

٩- دمياط: وتقدم «حارة الطشطوشى» من ١٤-١٦/٨.

١٠- بنى سويف: وتقدم «الجلابيب البيضاء» من ١٧-١٩/٨.

١١- أسيوط: وتقدم «الشّبك» من ٢٠-٢٢/٨.

١٢- سوهاج: وتقدم «ليالى الحصاد» من ٢٣-٢٥/٨.

١٣- أسوان: وتقدم «بير القمح» و «أغنية على الممر» و «الراجل اللى ضحك على الأبالسة» من ٢٦-٢٩/٨ .

وتقدم هذه العروض بمسرح الإسكندرية الصيفى أمام كازينو الشاطبى، والدخول «مجانا».

ولقد كان تساؤلى الأول وأنا فى القطار الذاهب إلى الإسكندرية ـ (ولم يكن تساؤلاً منفعلاً؛ فالأخطاء نسبيّة، وما كان يزعج من قبل ليس من الضرورى أن يكون مزعجًا الآن وبنفس القوة، حيث تلفّنا وتتولد حولنا مصادر إزعاج أكبر وأقوى وأشمل) ـ بعد هذه الجملة الاعتراضية أعود لتكملة الجملة من البداية. كان تساؤلى الأول هو:

ما هى الفكرة فى تكليف مهرجان مسرحى مُموّل من كدح الشعب ثم إهداره وقتله؟

مهرجان فنى يبدأ فى خلسة من الصحافة والجمهور حتى نستشعره من خلال ركن الأخبار الطريفة حين تنقل أنباء لجنة التحكيم التى: «فوجئت لجنة تنظيم مهرجان الإسكندرية بغياب أكثر من نصف أعضاء اللجنة.. والسبب أن إدارة الثقافة الجماهيرية لم تتصل بأعضاء اللجنة بالقاهرة ولم ترسل إليهم استمارات السفر، ولم تخطرهم بأماكن المبيت المخصصة لهم».

ولو بقى فى القلب فائض للتعجب لتعجب ـ ربما ـ المرء أن يكون

مثل هذا الخبر هو مقدمة الإعلام والتعريف بمهرجان للمسرح تنظمه الثقافة الجماهيرية لفرق المحافظات وتقول عنه فى نشرتها المطبوعة التى عليك أن تطلبها: «إن فكرة إقامة مهرجان لفرق المحافظات المسرحية.. إنما قصد منها ـ فى المحل الأول ـ إبراز وتدعيم الدور الهام الذى تنهض به هذه الفرق فى خدمة القاعدة العريضة من جماهير شعبنا».

ورغم التكاسل الشديد الذى يتملكنى للمعاتبة فى مثل هذه الأمور، إلا أننى سعيت لكى أفهم أن سبب الخلل الذى صاحب تنفيذ المهرجان فأماته دعائيًا وجماهيريًا وضيّع عليه فرصة المتابعة النقدية والتقييم المفيد منذ البداية هو: التغيير الوظيفى الذى انشغلت به دوائر وزارة الثقافة والثقافة الجماهيرية، وما نشأ عنه من تبدل فى المواقع والإطارات المزاجية بحيث أصبح المنفذ للمشروع الفنى غير الذى كان قد خطط له!

أربعة عروض رأيتها خلال أسبوع واحد:

١- عرض مسرحية «القفل»، وقدمته محافظة القليوبية من تأليف الثنائى المسرحى «على عبد المنعم» و «محمود السبكى»، وإخراج سمير العصفورى.

٢- عرض مسرحية «المسامير» لمحافظة الغربية: تأليف «سعد الدين وهبة»، وإخراج «كمال حسين».

٣- عرض «الزوبعة» لمحافظة البحيرة: تأليف «محمود دياب»، وإخراج «عبد الرحيم الزرقانى».

٤- مسرحيات من فصل واحد: «الفخ» «لألفريد فرج»، و «الغريب» «لمحمود دياب»، من إخراج محمد هناء عبد الفتاح.

ومن خلال عرض «القفل»، يتكشف لنا الثنائى على عبد المنعم ومحمود السبكى كصانعى مسرح يملكان جاذبية الحضور المسرحى والحيوية المتدفقة التى لا تهبط حتى الختام. منذ مسرحية «السلعوة» التى رأيتها لهذا الثنائى من قبل - فى عرض بنها بالقاهرة - برز تميزهما فى إبداع العمل ذى الطبيعة المسرحية الذى يفرض ديناميكيته بكثرة ما يتضمنه من إيقاعات مختلفة تتتالى مسرعة فى تآلف وتناقض وحدّة. ولعلّ أبرز ما يساعد الثنائى عبد المنعم والسبكى على تحقيق تلك الإيقاعات الكثيرة هو ملكاتهما فى تجسيد سكتشات متعددة تحملها شخصيات وظيفتها أن تجسم لك تكثيفا لفكرة أو موقف أو رأى، وليس مجرد أن تعبُر إليك كفرد أو نموذج من الناس، فالشخصية: فكرة قبل أن تكون: شخصًا. إنهما يقدمان الكاريكاتير الفكرى الناضج مسرحيًا؛ فالصحفى فى مسرحية «السلعوّة» لا يعبر فى ذاته عن شخصية صحفى ما، بل هو تجسيد وشمول صحافة الورق المصقول، المُلمّعة المزوّقة السلبيّة، وتملصها من مجابهة المشاكل بحجمها الكامل خوفًا من التورط فيما قد يترتب

عليه من صراع. إنه تجسيم يحمل وجهة نظر الثنائى المسرحى واحتجاجه.

وفى مسرحية «القفل» نجد أن الثنائى عبد المنعم - السبكى، قد انطلقت يداهما أكثر بهذا الأسلوب الكاريكاتيرى، فنجد لدينا: «صابر»، دائرة الوظيفة المقفلة، و «عجبى على عجبى»: التعليق النظرى، و «عوض فرج عوض»: النرجسية المخنثة، و «محسن غانم»: الشعارات الثورية المجمّدة، وكبير السعاة، و «كامل القفل»: الروتين المجدب، أو مانعة الصواعق عن المدير العام: السلطة الأعلى التى تركل الشعارات الثورية من قمة برجها ولا ترضى لها إلا أن تظل شعارات مجمّدة. هذه الاسكتشات الستّة بمثابة الأصابع الأساسية أو الأكثر أهمية التى تنتقل بينها المسرحية فى سرعة وفكاهة وحدّة واحتدام.

ولو أننا قلنا فى كلمة أو كلمتين عن أى شىء تدور المسرحية؟ لجاءت إجابتنا: إنها مسرحية حول الروتين وشقاء الجمهور صاحب الأمور المعطّلة أمام سلطان الموظف المتسلط. ولكن هذا التبسيط يظلم معنا المسرحية وهدفها ظلما كبيرا، حيث إن المشاهدة للعرض الحى تعطى الناظر محطّات لرؤية أشمل، وتطرح إيحاءات لمعانٍ أكبر وأوسع وأمتع.

وإذا كانت هناك سمة تغلب على مسرحية «القفل»، فهى أنها مسرحية صُبّت من أجل أن تراها منظورة على المسرح، فلا يمكن أن

أتصورها مقروءة بحال، وهنا يقدر فضل مجموعة الممثلين والمخرج سمير العصفورى الذين استطاعوا أن يتكاملوا ويتسقوا تمامًا مع مزاج النص وطبيعته، فقدموا لنا عرضًا أمينًا نابضًا.

قدمت فرقة محافظة البحيرة المسرحية عرض «الزوبعة»، وقدمت مديرية الثقافة الجماهيرية بالبحيرة فرقة دمنهور المسرحية فى عرض من ثلاث مسرحيات فصل واحد. وكان المكسب فى عرض «الزوبعة» هو تعرفنا على قدرات تمثيلية لم يتح لنا التعرف عليها من قبل، ولم يكن ممكنا أن نخرج بأكثر من هذا، حيث إننا قد عرفنا الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى كمخرج قديم من مخرجى القاهرة، وعرفنا الأستاذ محمود دياب مؤلف «الزوبعة» كأحد الملامح البارزة فى مواسم القاهرة المسرحية السابقة، ولذلك كانت الفرقة الممثلة هى الباقية لنا فعلاً من ملامح عرض محافظة البحيرة.

ورغم أن المشاهد يلتفت ـ فى المعتاد ـ إلى الشخصية الرئيسية فى العرض ـ وهو هنا «صالح» الذى أدّاه جميل برسوم ـ إلا أنه قد أساء إلى موهبته الأصلية بتسليط وتغليب أداء شكرى سرحان عليه. إن شكرى سرحان نفسه يعانى من لازمة تعبير قبيحة بأنفه وفمه نتمنى له لو تخلّص منها، ولقد ضيّع جميل برسوم من يده الكثير من اللمحات التى لا يكاد ينطلق فيها صدقه وحسّه الفنى الحقيقى حتى يبادرها بافتعال المحاكاة المزيف ولازمة التعبير التشنجى بالفم، وبهذا

فقد كان الفنان الذى لفت النظر فعلاً إلى أسلوبه الخاص الناضج هو «غريب عمارة» الذى أدّى دور خليل أبو عمر.

وحين الانتقال إلى فرقة دمنهور، نجد أن المخرج الشاب «هناء عبد الفتاح» قد حمّل نفسه مسئولية ثقيلة بتقديم مسرحيتين من فصل واحد هما «الغريب» و «الفخ»، وقد بلغتا من البساطة والدقّة حد الصعوبة الكاملة. أقول إنه قد حمّل نفسه مسئولية ثقيلة، وذلك بناء على الاعتذار المستمر الذى ضمنه فى نشرة البرنامج الموزّع ملتمسا فيه رأفة الجمهور ،حيثُ إن الإمكانيات ضعيفة وقليلة، وحيثُ إن فرقته الممثلة تقف على المسرح لأول مرّة. وأنا هنا لا أفهم لماذا إذن أسرف المخرج على نفسه ولم يركز إمكانياته لخدمة عمل واحد؟ إنه لمن المؤسف أن يتصور مخرج شاب متفتح أن المسرحية ما دامت فصلاً واحدًا فهى أقل عناء من مسرحية الفصول الثلاثة، ولذلك لم يكن مدهشًا أن يهبط العرض بأكمله ويتسوى بالأرض آخذا معه قيمة مسرحيتين ـ الغريب والفخ ـ وهما من أرفع وأمتع مسرحيات الفصل الواحد.

أقول هذا وأنا أدرك أن المخرج الشاب يتمتع ويتميز بشىء هام هو: الطموح التجريبى، الذى وجد طريقه بعض الشىء فى جزء من تنفيذ مسرحية «الفخ»، لولا تسرّبها منه فى النهاية بسبب عصبيته وتشوشه الذى لحم به نفسه بمسئولية أكبر من استطاعته.

أغسطس ١٩٦٨

١٠

مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات (٢)

صيف ١٩٦٨

انتهى مهرجان الشهر ونصف لمسرحيات فرق المحافظات الذى أقامته الثقافة الجماهيرية بمدينة الإسكندرية، وأعلنت النتائج بفوز فرقة القليوبية بالجائزة الأولى عن مسرحية «القفل»، تأليف على عبد المنعم ومحمود السبكى، وإخراج سمير العصفورى. ولقد كان هذا خبراً ساراً، حيث تلاقت نظرة هيئة التحكيم مع تقييمى للعمل الذى نُشر بالمصور منذ أسبوعين، وقلت فى معرضه: «إذا كانت هناك سمة

تغلب على مسرحية القفل، فهى أنها مسرحية صُبّت من أجل أن تراها منظورة على المسرح، فلا يمكن أن أتصورها مقروءة بحال، وهنا يتقدّر فعلاً فضل مجموعة الممثلين والمخرج سمير العصفورى الذين استطاعوا أن يتكاملوا ويتّسقوا تمامًا مع مزاج النص وطبيعته، فقدّموا لنا عرضًا أمينًا نابضًا.».

وفازت فرقة بورسعيد للهواة بالجائزة الثانية عن مسرحية «الحصاد» لألبير كامى، وإخراج عباس أحمد. من الأشياء التى تُفرح الناقد ـ الذى لا يفرح كثيراً ـ ليس العمل المتقن والفكر المتقدم والحس الصادق فقط، بل التجارب الرائدة فى فنّية الحرفة كذلك. التجربة التى ترى من خلالها أن هناك خطوة تبرهن لك عن نفسها عمليًّا: تُعطى الحلول للخروج من دائرة مرحلة استهلكت تماما.

ولاشك أن تلك المواسم المسرحية قد عجّت بالأشياء واللا أشياء، ولست هنا بمعرض الحديث إلا عن «الأشياء». وحين أصفّى تلك «الأشياء» إلى الغربلة النهائية، نجد أننا نقف أمام أعمال سمير العصفورى، جلال الشرقاوى، كرم مطاوع، ماهر عبد الحميد، نبيل منيب، وعادل هاشم. بعض هذه الأسماء نجوم بقدر أقدميتهم فى الخدمة وفرصة تعدد الأعمال التى قدّموها، والآخرون: دفقة جديدة أدعو لها مُخلصة بالتوفيق بناء عن تقدير حقيقى لبنيانهم الفنى وما يعد به.

غير أن هؤلاء المخرجين جميعًا ـ رغم اختلافهم الظاهر وتنوع دمائهم ـ ما زالوا فى حقيقتهم يستقون فنيتهم من مرحلة واحدة ووجهة نظر ـ فى الإخراج ـ واحدة. فكل ما قدّموه فى واقعه تنويعات على فنّية الإخراج التى كانت تكتسح أوروبا فى الماضى ببريقها وتلاعبها وإحداث أثر الصدمات الكهربائية فى الإبهار. لكن هذه الفنية اندثرت بالتدريج أو كادت ـ فيما عدا مسارح اللهو التجارية ـ فى كل البلاد التى يعتد بتراثها المسرحى الطويل، وخرجت الأفكار الجديدة المختلفة تتشارك فى شىء واحد هو: رفض هذا المسرح، مسرح الإبهار، مسرح التكاليف الباهظة، المسرح الذى تصرخ عندما لا يمكنك الإنفاق عليه: «النجدة! ليست هناك إمكانيات!»، فكانت المشكلة التى حاولت هذه الأفكار الجديدة القضاء عليها هى: مشكلة ديكتاتورية التكاليف وسيطرتها، وكيفية الخلاص منها. وطوال السنوات الماضية، كانت التجارب الكثيرة المتطرفة والعفوية لكى يستقل المسرح عن السلبيات الخارجة عن نطاقه، حتى يتفرغ لدوره فى نقل الفكرة والموقف من خلال قدراته الطبيعية الكامنة فيه، وليس من خلال اقتراض إمكانيات مستعارة. ووصل المسرح فى العالم إلى تحقيق ذلك إلى حد بعيد من خلال طرق عدّة، عرفنا بعضها فى مصر باسم مسرح: أونسكو وبيكيت وبريخت... إلخ.

بعد رؤيتى مسرحية «القنطرة» لفرقة كفر الشيخ ـ تأليف نبيل

بدران ـ و«حارة الطشطوشى» لفرقة دمياط ـ تأليف طاهر أبو فاشا ـ و«الشبك» لفرقة أسيوط ـ تأليف محمد الشناوى ـ عدت لقراءة البرنامج الموزّع مع كل عرض، وقرأت هذه الكلمات على التوالى:

١- «يتعامل فنان المسرح فى الأقاليم مع الواقع مباشرة... يتعامل مع جمهور مدرك لأبعاد قضية بلاده إدراكًا حقيقيًا، جمهور معايش لهذه القضية بسلبياتها وإيجابياتها... لهذا فلا تجدى معه ألوان التحايل الفنى التى قد يلجأ لها فنان المدينة كى يرضى ناقدًا أو يسرق ضوءا أو يجارى شلة من الشّلل... لذا فإن مسرحيتنا الليلة «القنطرة» هى نموذج لما يمكن لمسرح الأقاليم أن يفعله، فالمسرح عندنا ليس ترفًا، بل هو معاناة وتفكير واستنتاج».

* «... إن الفن الثورى هو الذى يرتفع بالجماهير من مرحلة الإحساس إلى مرحلة الوعى... ولقد كانت فرقة كفر الشيخ تجسيدًا حيا لهذا الالتزام... إنها كتيبة ثورية تؤمن بدور المسرح فى الارتفاع بالجماهير العريضة فى قرانا المطحونة فى التخلف والنسيان، إلى اليقظة على واقعها والوعى بتناقضاته الكامنة... إلخ».

٢- «فى يقينى أن الأعمال الأدبية والفنية ـ والمسرحية منها بصفة خاصة ـ لا يمكن أن تحقق غرضها إلا إذا التقت بالجماهير العريضة على طريق النضال من أجل غد أفضل؛ فالفن للحياة أولاً وأخيرًا، وللحياة دائمًا. وعلى هذا الأساس كان اختيارى «حارة الطشطوشى»

الباكورة المسرحية التى كتبها الكاتب الملتزم طاهر أبو فاشا ليضيف رؤية جديدة للمستقبل من خلال الحاضر فى صيغة درامية غير مباشرة تمتاز بالقوة والبساطة معًا، وفى مرحلة من أدق المراحل التى يمر بها مجتمع الثورة...».

٣- «... والحق يقال إن اختيارى لمسرحية الشّبك كان بمثابة الخطوة الأولى فى رحلة الألف ميل لما يجب أن يكون عليه مسرح القاعدة العريضة...». ولقد كتبت الملحوظتين التاليتين إثر تفاعل هذا الذى قرأته - فى البرنامج الموزّع - مع ذلك الذى رأيته على خشبة المسرح، وأظن أنه مُصرّح للناقد أن يُسجّل تجربته الانفعالية، خاصة إذا كانت قد مسّت مركز العصب فى معدته وأثرت عليه تأثيرًا صحّيا:

وهاكم الملحوظتين:

١- فى فيلم «الطيب والشرس والقبيح» - الذى عُرض أخيرا بالقاهرة - هناك مشهد نرى فيه القبيح جالسًا يستحم، لاهيًا للحظة عن الأخطار المستمرة المحدقة به عندما يداهمه فجأة واحد من أعدائه شاهرًا مسدسه عليه، ولكن هذا العدو بدلاً من أن يطلق رصاصته على القبيح فورًا، ظل يطوف حول القبيح قائلا: «نعم.. سأقضى عليك. نعم.. لقد حانت الفرصة. نعم.. سأفتك بك ولن أدعك تفلت... لقد...»، وقبل أن يكمل كلمته كان القبيح قد تمكن من

فرصة أطلق فيها هو الرصاص على عدوه، ثم نظر إلى جثته وهزّ كتفيه قائلا: «إذا كان عليك أن تطلق الرصاص.. أطلقه، لا تتكلم!».

وإذا كانت هذه الجملة: «.. أطلقه، لا تتكلم!» هى حكمة غالية فى فنون المعارك، فهى حكمة أغلى فى معارك الفنون؛ فلا شىء أقبح وأسمج من ذلك النّفير الذى يتقدم عملاً فنيا أو فنانا ليزمر له قبل رفع الستار عن قوله وفعله، خاصة إذا كان الزّمير يلعب على تنغيم مضمونات وأمور عزيزة علينا، قريبة إلى وجداننا وآمالنا. فخير للعمل أن ينتهى بحديث الناس عنه وعن مضمونه الثورى الملتزم ـ إذا كان ـ من أن يبدأ بجوقة من المنشدين ـ من أصحابه ـ عن الثورية والتقدمية والالتزام، فإذا جئته لم تجده شيئا، وإذا جئتهم وجدتهم ينظرون إليك فى استحسان ذاتى مقيت: يتحدثون عن جمال اللفظ الذى قالوه، وخطر تركيبات الجُمل التى صنعوها. آه! ما أرخص هذا النضال وأعيبه وأكذبه!

٢- عن غزاة المسرح الإقليمى: الفن المزيف مهما كان مزوّقا ومُسبقا برطانة، فإنه يفضح نفسه ويبدو صانعه كالمحتال الذى يلف للطفل قطعتين من الحصى بدلاً من حلقاته الذهب. لفترة سوف يظن الطفل وهو فى طريقه إلى بيته ممسكا جيدا باللفافة أن المحتال رجل طيب مخلص فى النصيحة، وسيشعر نحوه بالعرفان الذى يستمتع به

المحتال ويستثمره بعض الوقت، ولكن ما إن يطمئن الطفل ويريد أن يفض عن حليته الذهبية الغلاف، سيجد الحصى، ويكتشف خِسَّةَ المحتال الذى استغل سلامة النيّة لربح رخيص. وويل للمحتال لو رآه الطفل فى الطريق مرّة أخرى!

والناقد فى البلاد التى لا زالت تتصارع من أجل تغليب الثورية وتحقيق مد العدالة الاجتماعية، النزيهة النظيفة، عليه أن يكون يقظا، ليس فقط فى فضح الفكر العفن المتخلف ثوريا وقوميا، بل فى مضاعفة اليقظة لفضح الاحتيال ومحتالى الفن الذين يغلفون لنا الشكل المزيف للثورية والهدفية والالتزام، حيث يكون ضرره مضاعفا لتواريه خلف كلمات ومبادئ نحبها بصدق وتعنى لدينا الكثير من الغالى والمؤلم.

على الناقد أن يفضح هؤلاء الذين يقدمون الأذى ويملكون القحة والخيلاء للمطالبة بالإعجاب والاعتراف.

إن الناقد فى هذه الحالة لا يستطيع أن يمسك قلما، إنه يعرف أن الأوْلى به أن يرفع ساطورا أو منجلاً يقضى به على الأعشاب السامة فورا، ومن ثَم يصبح أى أسلوب آخر للنقد مضحكا ومثيرا للرثاء.



١١

ليلة مصرع جيفارا

تأليف: ميخائيل رومان.

إخراج: كرم مطاوع.

الممثلان الرئيسيان: سناء جميل، ومحمود ياسين.

البيت المسرحى: المسرح القومى.

الموسم المسرحى: ١٩٦٨-١٩٦٩.

انتهى عرض «ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان وكرم مطاوع، وقد تمت الكتابة عنه والتعليقات عليه بأقلام كثيرة متنوعة بين القمة والحضيض - (وأذكر هنا أن مقال الدكتورة لطيفة الزيات بمجلة المسرح كان من أفضل ما كُتب عن العرض رغم تحفظاتى الكثيرة حياله) - ولقد رأيت العرض فى أيامه الأخيرة بسبب غيابى خارج القطر، وشعرت فور رؤيتى له أن الكتابة عن هذا العرض لن تكون عملية سهلة.

عام ١٩٦٥ رأيت فى نيويورك عرض بيتر بروك لمسرحية بيتر فايس: «اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السيد دى صاد». رأيتها ثلاث مرات، وكل مرّة أخرج وشعر رأسى واقف من الاستفزاز ـ الإيجابى ـ والتهيؤ لأداء فعل التغير الثورى!

أردت أن أكتب عن العمل ـ (والكتابة تصريف للاستفزاز ومعادل نظرى لأداء فعل التغير الثورى) ـ لكنى لم أستطع الكتابة نهائيا.

الإنسان يستطيع الكتابة فى حالة احتوائه للعمل، لكنه يعجز عندما يكون العمل هو الذى قد احتواه. كان لابد أن أخرج من ذلك الاحتواء أولاً حتى يمكننى الكتابة، لكننى لم أشأ الخروج لأظل فى حالة الاستفزاز وحالة التهيؤ لأداء فعل. وعندما عدت إلى القاهرة شاهدت ظهور ترجمة الدكتور يسرى خميس المتفوقة الدقيقة لهذا النص الصعب، وتصورت أننى ربما استطعت أن أكتب عن النص مترجمًا، ولكنى لم أستطع، فتركت نهائيا محاولات الكتابة عن مسرحية «مارا ـ صاد»، وكان عجزى دلالة طيبة.

هذه التجربة فى عدم القدرة على الكتابة بالنسبة لعمل بالذات كررت نفسها معى فى عرض مسرحية «العرضحالجى» لميخائيل رومان. ربما حدث لى الامتناع شعوريا حتى لا يمكننى التخلص من محتوى العمل ليظل فوق صدرى عبئا رازحا يذكرنى بنفسه ولا

ينزاح. وفى تجربة مشاهدتى الأولى لعرض «ليلة مصرع جيفارا» حين ظللت طيلة العرض واقفة - حيث لم يمكننى أثناء المشاهدة أن أهدأ جالسة - قلت لميخائيل رومان وكرم مطاوع وأنا أعلن لهما مؤازرتى للعمل المتفوق: «إننى لا يمكننى الكتابة عن العرض». وبسرعة قال ميخائيل رومان: «من الصعب على النقاد معرفة القانون الداخلى لهذا العمل؛ فهو ليس بريخت، وليس بيتر فايس، وليس له وجود سابق فى تجارب المسرح.».

ولم يكن هذا الكلام صحيحًا، فالعمل لم يحيرنى، بل إن فنيته كانت من الفنيات المألوفة لدى، المتجانسة تمامًا مع إيقاعى وتوازنى، بمعنى أن ذوقى الشخصى كان «فى بيته»! ولم تكن صحيحة ملاحظة أن هذه فنيّة غير متأثرة ببيتر فايس؛ فاستفادة ميخائيل رومان من الاحتكاك الواعى بأعمال بيتر فايس - خاصة عمله «أنجولا» - كانت واضحة، وليس فى ذلك ثمة ما يضير الفنيّة المبدعة لميخائيل رومان. لكن الحقيقة أنه اعتمد على فنية متداولة، استغلت من السينما ومن خبرة التكوين الموسيقى والعين التشكيلية الحديثة، وأخذت طريقها إلى الشعر والقصة والرواية والمسرح: تعتمد فى بنائها على تعاقب البقع المسرحية المتتالية بإيقاعات مختلفة - (فسيحة وضيقة) - فى تجانس وتعارض ومزاملة، وينتقل إرسالها إلى جمهور القاعة عبر مجموع التأثيرات المتراكمة التى تعمل منذ البداية على إرسال إطار الجو العام للمسرحية، حيث تأخذ فيه الكلمة والحركة والصوت

أشكالها الخاصة ومعناها الخاص وجدلها الخاص، بحيث يصبح للكلمة أو الحركة المستهلة، أو المرتبطة بمدلول شائع، القدرة على العبور فى قنوات الإرسال، موظّفة لمدلولات وعلاقات جديدة (وهذا يفسر وضع كلمات يقولها الشعب مثل: نحن الجذام، أو نحن الطاعون... إلخ). الذى عنيته بعدم إمكانيتى الكتابة عن العرض، كان يهدف إلى القول بأن هذا العمل يولّد علاقة جديدة تختلف عما تعودنا عليه من علاقات بين الناقد أو الكاتب، وبين العمل الفنى أو الحدث الثقافى. وهنا ـ وبشكل من التداعى الفكرى ـ أتذكر فقرة لألبرتو مورافيا فى كتابه «ثورة ماو الثقافية» يقول فيها: «الثقافة دائما تستهلك بالطريقة التى تُستهلك بها المنتجات الصناعية. إنها تُزدرد، وتهضم، وتطرد فى شكل كميّة مهولة من الفضلات، أى العموميات، فمستهلكو الثقافة الذين يأكلون كل شىء لا يتغذون من الثقافة، ولكنهم يستهلكونها ويبقون، إذا شئت، بالمعنى الثقافى: سيئى التغذية، لأن الاستهلاك الثقافى لا ينتج إلا البراز الثقافى، ولا شىء سواه!».

هل يمكن أن نتعامل مع عرض مثل «ليلة مصرع جيفارا» كمستهلكين؟ سواء كنا جمهوراً عاديا أو أفرادا مهنتهم أن يتلقفوا العمل ويتحدثوا عنه؟

هذا النوع من المسرح لا يتوقع متفرجين. إنه يظل مقصورا ناقصا

حتى يتم اللقاء مع الجمهور ونرى ما يثمره التفاعل أو عدمه، الاحتكاك أو غيابه.

هذا النوع من المسرح يتحرش بالجمهور ويلوى ذراعه حتى ينتقل من حالته كجمهور «متفرج»، «مستهلك»، إلى طرف «مسئول» و«مدان».

وكصانع السفينة الذى لا يمكن له أن يختبر صلاحيتها إلا عند جريانها فوق الماء، لا يمكن للمؤلف وصانع العرض المسرحى التنبؤ بشكل التفاعل مع الجمهور إلا عند جريان السفينة فوق الماء بالفعل، وعندها ربما يجد المؤلف وصانع العرض أنهما نفسيهما لا يعرفان كل شيء عن عملهما، وقد تصادفهما منغلقات لا يدريانها، فالجمهور الذى أتى ليأخذ من العرض، يُعطيه إليه بنفس القدر. وهذا ما حدث تماما لميخائيل رومان فى «العرضحالجى»، فتفاعلها مع الجمهور أخرجها من يده، ووجد أن العرض قد فجّر أشياء ومعانى وإيحاءات لم تكن من صُنعه، ولم تخطر له على بال! فصار عمله مثل النهر الذى فاض فوق جسوره. وما زلت أتذكر وجهه المندهش يتساءل بعد العرض: «ماذا يتم تماما بين الناس والعرض؟»، وكنت أعرف، وكان يعرف أن الناس تُكمل للعرض أشياء كثيرة لا يُمكن أن يتعرض لها أحد بالحذف أو المراجعة، لأنها كانت داخلهم: مخبأة!

ما هو هذا المسرح؟

درج استعمال هذا التصنيف: «مسرح سياسى».

«مسرح سياسى» يعنى ضمنا أن هناك مسرحا غير سياسى. يعنى ضمنا أن هناك ـ من الممكن ـ مسرحا لا يلتزم بموقف، ولا ينطلق من وجهة نظر. أى مسرح يجلس إليه جمهور تشتعل بطرف ثوبه النار فيهز كتفه ويقول: أنا لست ممّن يخوضون فى الأمور، سأروى قصة طريفة!

هل يمكن أن يكون هذا مسرحا؟

لا يمكن!

هذا الشىء الذى لا يبالى بالخطر الداهم والنار المشتعلة فى طرف الثوب متقدمة لتأكل الثوب والجسد.. هذا الشىء لا يكون سوى: مبغى.

المباغى قائمة فى كل الأحوال، لكن المباغى ليست مسرحا.

لم يعد هناك فى مرحلتنا شىء اسمه «سياسة». كان ذلك قائما حين كانت هذه الكلمة تعنى أنه يمكن أن يظل بين الناس مَنْ مِن حقه الاستمرار فى طريقه وحده خالى القلب فى شأنه، حين كانت الكلمة تعنى شيئا خارج طبيعة الحياة، وحين كان السياسى يبدو وكأنه إنسان يلبسه شىء طارئ ـ مثل النوبة أو النزوة أو الهواية أو المرض ـ ما يلبث أن يتركه أو يعتزله أو يشتفى منه، وحين كان تعبير

«مهتم بالسياسة» يبدو أحيانا كتهمة، وأحيانا كامتياز يميز فئة على سواد الناس.

غير أنه - وحالنا أصبح كما هو عليه - أصبح على إنسان «سواد الناس» أن يعرف أنه لا وجود له إلا بإدراكه العالم من حوله، الذى يحدث له: لماذا يحدث؟ إنه هو: «سواد الناس» الذين تنزف دماؤهم مباشرة، وهم الذين يذبحون ويشردون ويطردون من بيوتهم، ويتلقون الخسارة - بكل أنواعها - ملتهبة بين أيديهم. وعندما يحرص إنسان «سواد الناس» على هذه المعرفة، سيولد فيه «المواطن الكامل» الذى يصبح التزامه الذى يسمى «سياسيًّا» طبيعة، ويختفى مفهوم «سياسى» بمعناه القديم كمحترف وكلابس شعر مستعار يطير عند هبات الهواء.

ميلاد مثل هذا المواطن هو ميلاد مسرح مثل «ليلة مصرع جيفارا...».

فى الماضى كنا نستحضر المأساة على المسرح: تصورا، ونبكى للتصور!

اليوم حين يتلاطم عالمنا نصف غارق فى هذه اللحظة غير المنطقية من التاريخ، نحن بحاجة إلى صياغة ما نعانيه، صياغة هذا اللامنطق، تجسيم ما نصوغه لأجل أن نراه بشكله الماثل حقيقة خطرة، لنفهم لماذا يتحتم الإسراع فى الموقف، لماذا لا يُرجى الأمل

فى المتهى؟ لا تمكن المساومة! لماذا «حتم أن يموت» عاشق الحياة؟ ـ (مرة أخرى الاستشهاد. والشهيد الحى عند ربه مرزوقا).

صياغة كل هذا خلال إيقاع الشعر والشجن وغناء الحب والتوق، صياغة يقدمها رومان ومطاوع فى احتدام وتوتر وإدانة.

يونيو ١٩٦٩



تحت المظلة

تأليف: نجيب محفوظ

إخراج: أحمد عبد الحليم.

الممثلون الرئيسيون: محسنة توفيق، حمدى أحمد، جلال الشرقاوى، شكرى سرحان.

البيت المسرحى: مسرح الجيب.

الموسم المسرحى: ١٩٦٩-١٩٧٠.

افتتح «مسرح الجيب» موسمه هذا الأسبوع بعرض مؤلف من ثلاث «قطع حوار» لنجيب محفوظ، اسم العرض الشامل «تحت المظلة»، نسبة إلى اسم كتاب المجموعة القصصية التى ضمت (قطع الحوار) تلك ـ واسم المجموعة بدوره يحمل عنوان واحدة من القصص القصيرة ـ أردت فقط أن أقول إن «تحت المظلة» ليست له دلالة خاصة لاحقة (بقطع الحوار) إلا إذا قصد بها أن هذه الأعمال

تأخذ الحماية بكونها تحت مظلة الكاتب الكبير نجيب محفوظ الذى هو فى أساسه ـ بالنسبة للغالبية ـ حجر الزاوية فى كيان الرواية المصرية المعاصرة. ولا أحسب ـ لو صح هذا الاحتمال ـ أن الحماية هنا مقصود بها الإرهاب لوجوب التعظيم.

على أية حال فالمعروف أن الأستاذ نجيب محفوظ يتمتع بتواضع جم، وتسامح كبير، حتى أنه كتب سيناريو فيلم لقصة أحمد رجب (شيء من العذاب).

الأسماء المتفرقة لقطع الحوار هى: «التركة»، «النجاة»، «يميت ويحيى». حاول العرض أن يدمج «النجاة» و«يميت ويحيى» فى قطعة واحدة بمقدمة ونهاية أعدها الكاتب المسرحى الشاب مصطفى بهجت مصطفى.

أخرج العرض أحمد عبد الحليم. القطعة الأولى أدتها محسنة توفيق وحمدى أحمد وإبراهيم حزين وعبد المحسن سليم، والقطعة الثانية جلال الشرقاوى وعايدة عبد العزيز وأحمد عبد الحليم، والقطعة الثالثة محسنة توفيق وشكرى سرحان وعايدة عبد العزيز ومحمود حجازى وإبراهيم عبد الرازق وغريب محيى الدين، وكتلة المجموعة طلبة من معهد الفنون المسرحية.

تحفظى الذى أدى بى إلى استخدام تعبير (قطع الحوار) بدلا من (مسرحيات) مرجعه يعود إلى أننى اختلفت مع نجيب محفوظ حول

تسمية (مسرحيات من فصل واحد) التى أطلقها على الخمس (قطع من الحوار) التى ضمنها المجموعة (تحت المظلة) مع ست من قصصه القصيرة، وكتبت جميعها بين أكتوبر وديسمبر ١٩٦٧ تحمل كلها بصمة التأثر المباشر بصدمة هزيمة يونيو ١٩٦٧.

أتصور أن الفرق بين ما يمكن أن يطلق عليه (مسرحية) ـ سواء كانت ثلاثة فصول أو فصلا واحدا أو مشاهد أو تابلوهات ـ وما أطلق عليه (قطع الحوار)، يشبه إلى حد كبير الفرق بين تركيبة عجينة (كحك العيد) وأى عجينة أخرى. عجينة كحك العيد يدخل فى تركيبتها شىء ضرورى نشتريه من عند العطار اسمه «رائحة الكحك»، بدونها لا يمكن للعجينة أن تصنع كحكا للعيد مهما قطعناها القطع التقليدية ونقشناها بالمنقاش نفس النقوش طبق أصل كحك العيد. العجينة قد تصنع شيئا آخر قد يكون لذيذا ومفيدا ـ ربما لا نختلف فى ذلك ـ لكنه سيظل بلا جدال شيئا آخر غير (كحك العيد).

كذلك ـ يا أصدقائى ـ هناك شىء مهم جدا اسمه (رائحة المسرح)، بدونها لا يمكن أن يولد مسرح أو مسرحى أو مسرحية، حتى وإن كانت هناك خشبة وفوقها ممثلون كل واحد منهم يقول قسمته من الكلام.

ما الذى يحدث إذن؟

أحيانا تكون هناك فى ذهن الكاتب فكرة أو عدة أفكار طائرة لا تثبت على أرض، تحوم حوله ولا يستطيع أن يلم أشتاتها، أو لا تكفى هى لكى يلمها فى شكل فنى مألوف أو غير مألوف، ربما تكون هى بذاتها «قصاقيص» أفكار فائضة من عمل آخر كبير ولا تزال تحمل عند الكاتب شحنتها الوجدانية وبريقها الملون، فيلملمها سويا ويصنع بها محادثة بين خواطر عدة فى حوار يأخذ أحيانا شكل مناقشة جدلية، وأحيانا صيغة مفارقة إنشائية لها صُدفة ما تجرفه البراعة اللفظية ـ مثل: (لا يسرق إلا إنسان عاقل) أو (أبونا الذى فى المشرحة) أو (كل ذنب مغفور للرجل) و(كل ذنب مرجعه للمرأة) وما إلى ذلك ـ بدون أن يكون لهذا «التخليط» خدمة سابقة أو لاحقة إلا مجرد شىء طريف جاء غفلة فى الطريق. وأحيانا ينكسر الطريق إلى بقع من السماجة يتسم بها الحوار عندما يدور فى الفراغ، إلى أن يستطيع أن يشتبك مرة أخرى فى خاطرة جديدة شاردة كما حدث فى مثل:

ـ اذهب قبل أن أكسر رأسك.

ـ أنت خفيف الروح رغم سلاطة لسانك، وكان ينبغى أن تجد ملجأ يأويك.

ـ التحقت ذات يوم بملجأ.

ـ ولم تركته؟

ـ رفت!

ـ أول مرة أسمع عن رفت الشحاذين.

ـ كان ناظر الملجأ فظا غليظا ولصا لا حياء له.

ـ وتوقع أن تسبحوا بحمده على أية حال؟

ـ ولكن بعضنا تمرد، وكنت على رأس المتمردين.

ـ وفضلت أن تهيم على وجهك بلا مأوى؟

ـ نعم.

ـ ولكن أليس الملجأ بكل عيوبه أفضل من التشرد والتسول؟

ـ الحرية أفضل من الأمن نفسه.

ـ يخيل لى أنك شحاذ مثقف.

هذه المحادثات الحوارية من أجل أن تلملم الفائضة أو الشاردة ـ رغم ما قد يتوهج فيها من حكمة أو نكتة أو مفارقة أو مداعبات ذهنية ترضينا وتمتعنا ـ دائما مهددة بأجزاء منها تدخل الملل والنعاس إلى النفس حيث تكون ثرثرة لا طائل من ورائها إلا قعقعة الكلمات وارتطامها بسقف الحلق.

نعم، فمثل هذا الحوار لا يمكن له أن يستمر بدفقة واحدة ـ أو سخونة مستمرة، أو براعة وحكمة متواصلة ـ لأنه يقوم ـ كما ذكرت ـ على «قصاقيص» أفكار مخاطة سويا كيفما اتفق. ويحدث أثناء

دوران النول فى عملية النسيج أن تعبر «قصقوصة» حمراء زاهية متوهجة تعقبها قصقوصة بيضاء شاحبة أو رمادية كابية، ويظل الأمر رتيبا ماسخا حتى تأتى قصقوصة ذهبية أو فضية أو فسفورية فينتعش النسيج من جديد، ثم لا يلبث أن يكون كابيا وهلم جرا.. إلى أن يتوقف النول فى أى لحظة مرهونة بانتهاء كرة «القصاقيص» المخاطة. وعندها تعاين القطعة المنسوجة : إذا كانت صغيرة فهى تصلح مقعدا لرجل فقير، وإذا كانت متوسطة فهى سجادة صلاته، وإذا كانت أكبر فهى لحافه أو سريره أو غطاء أريكة استانبوللى فى منزل الطبقة المتوسطة؛ فهى تصلح لأى شىء ـ مجازا ـ لغياب المقعد الحقيقى، والسجادة الحقيقية واللحاف الحقيقى والغطاء الملائم.

ولا غبار بالطبع أن تنسج «القصاقيص»، بل هو ضرورى حتى لا تنشغل الغرفة (بهيشان) غير منسق، وكذلك يستغلها كثير من الكتاب والفنانين وسيلة لحفظ وتسجيل بعض براعم الأفكار والخاطرات، يعودون إليها حين يتقد فرن الخلق الفنى، يختارون منها ما يمكن إنضاجه أو صهره، وتطويعه ليوظف فى مجاله المفيد.

وهذا ما يعرف أحيانا باسم (الكراسات) أو (دفاتر الملاحظات) أو (الاسكتشات)، وهى بعد وفاة الكاتب أو الفنان تنشر كما هى وتسجل رقما توزيعيا هائلا. ولعل كتاب (دفتر ملاحظات ألبير كامى) يعد مثلا قريبا إلى ذهنى الآن يذكرنى كيف تتميز هذه

الكراسات بجاذبيتها الخاصة حين يلذ أن لك تتابع البذور لترى كيف أثمر بعضها الأعمال الكبيرة التى تعرفها، وكيف كان بعضها الآخر بذورا ظلت كما هى وعدا لم يتحقق.

المغالطة تبدأ عندما تؤخذ هذه (الاسكتشات) ويسمى الحوار منها (مسرحية)، والخاطرة (فلسفة)، والتسجيل (قصة)، أو تسمى هى فى مجموعها (رواية).

هذا يعود بى إلى النقطة الأولى التى أردت أن أبين عندها لماذا رفضت تسمية مسرحيات نجيب محفوظ (مسرحيات من فصل واحد) لقطعه الحوارية التى تختزن بعض أفكاره (الفسفورية) لحين تجد مجالها لديه فى أحد مشروعاته الكبرى.

لماذا يلتبس الأمر على الناس كثيرا فى المسرح؟

هل بعض الخطأ يرجع إلى أننا ما زلنا نصر على استخدام اصطلاح (كاتب) مسرح بدلا من (صانع) مسرح؟

هناك حكمة فى استخدام اللغة الإنجليزية لكلمة (بلاى رايت) Play Wright بمعنى صانع أو بنّاء أو نجار مسرح. إنهم لا يقولون أبدا - إلا فى حالات الخطأ - (بلاى رايتر) بمعنى كاتب مسرح. إن الفرق بين استخدام (صانع) مسرح و(كاتب) مسرح هو الذى يعطينا بعض إيضاح لمفهوم ما قلت عنه (رائحة المسرح).

مع كل ما ذكرت، فأنا لا أعنى أن آخذ على مسرح الجيب اختياره قطع الحوار هذه ليفتتح بها موسمه، فمهما كان فنحن لابد لنا أن نرحب بنجيب محفوظ كنجم شرف أو كاتب فخرى فى المسرح، يدفعنا لكى نراه حب الاستطلاع والطرافة التى قد تدفعنا لكى نرى أم كلثوم لو أنها قررت أن تقدم فاصلا من العزف على العود. لن يهمنا ساعتها إذا تضاءل عزفها كثيرا عن قمتها العالية فى الغناء؛ فمن الممتع أحيانا أن نشاهد الفنان فى غير الأدوار التى يتقنها.

الذى آخذه على عرض مسرح الجيب أنه لم يوفق فى أن يضيف هو من عنده (رائحة المسرح) التى تنقص قطع الحوار؛ فرغم استعانته بالكاتب المسرحى الشاب مصطفى بهجت مصطفى ليحقق دمجا دراميا بين قطعة (النجاة) و(يميت ويحيى)، إلا أن محاولته جاءت مثل وصلة فاقعة مفتعلة لا تتحمل ما كلفت به نفسها من إيحاءات زائدة الوزن.

وبقى العبء كله على المخرج الذى تحس أنه كان مدركا تمام الإدراك لضرورة إضافة عنصر حيوى من عنده، واختار أن يقيم بروزا، تحت مقدمة المسرح، على هيئة يد لرجل نائمة على ما يشبه العشب أو طرف وسادة. ويعطينا التركيز عليها بالإضاءة، الفهم بأنها تمثل رسالة المجرى العام للعرض. إذا كان يقصد بها رسالة (الإصرار) فهى لا تعبر عن ذلك أبدا. إذا كان يقصد بها (تشبث

الغريق) فهى لا تعطينا ذلك الإيحاء أيضا. لقد بدت لى أشبه بمطفأة السجائر أو ثقالة الورق! لكن ماذا يمكن أن تحمل طيات هذه الرموز من وسائل؟ ربما كان من الأفضل لو لم تكلف المخرج هذا البروز حتى لا نتبلبل فى تصورات معقدة لا يتحملها التنفيذ، فيبدو كشكل من الخطابة التى تبعث على الضحك.

ويظل عرض الجزء الأول (التركة)، وجزء الرجل والمرأة (النجاة)، بعد ذلك عرضا مسالما يعبر مسليا طيبا مثل سهرة مع تمثيلية تليفزيونية لطيفة، لا يستفزك إلا إذا كنت من المحبين المخلصين للمسرح، عندها سوف تفتقد (رائحة المسرح) تلك التى تميزها جزئيا بالعنفوان والتمرد والنبض النافر، وبحضور ضرورى لمقدار - أى مقدار - من الشعر، لهذا سوف تحسه عرضا منزوع المسرح، ولعل هذا هو ما جعل فنانة مسرحية أصيلة مثل محسنة توفيق تظل غريبة منفصلة وجدانيا عما تؤديه رغم جهودها الواضحة للتجانس.

هذه الغربة - من وجهة نظرى - دلالة لأصالتها وصدقها المسرحى، فالممثل المسرحى الراقى لا تنبثق قدراته وتنطلق إلى مداها إلا حين توجد فى العمل الذى تؤديه (رائحة المسرح). إنه دائما ممثل مُحبط فى الدائرة الضيقة للتلفزيون.

فهل تفهم محسنة معادلتى، لو أننى هنأتها على انفصالها هذا - الذى له دلالته - عن عمل غير مسرحى؟

يناير ١٩٧١

١٣

الهلافيت

تأليف: محمود دياب.

إخراج: أحمد عبد الهادى.

البيت المسرحى: الثقافة الجماهيرية.

الموسم المسرحى: ١٩٦٩-١٩٧٠.

من ميدان الأوبرا فى الساعة الثالثة بعد الظهر، تعبأنا فى واحد من الأتوبيسات: صحفيون ونقاد وكتاب وما إلى ذلك. عدد غفير من الأفندية، وبعضنا من السيدات والآنسات. وصلنا استراحة كفر الشيخ عبر طريق يزينه، فى مرحلته الأخيرة، الغروب، وتناولنا الشطائر وعصير الجوافة، وبعضنا الشاى. ثم ما لبث أن نادى مناد لكى نهرع إلى الأتوبيسات مرة أخرى لنتحرك فى السادسة والنصف إلى قرية أريمون، حيث يقام مسرح للفلاحين تعرض عليه مسرحية الهلافيت للأستاذ محمود دياب، وإخراج الأستاذ أحمد عبد

الهادى. لم يكن لدى شخصيا تصور عن كيفية شكل هذا المسرح أو كيفية موقعنا ونحن نرقب تجربة تفاعل جمهور الفلاحين مع ذلك المقدم إليهم لكى يدشن بصفته «مسرحًا للفلاحين». الحقيقة أن الأمر كله بدا لى غامضا، فأنا لم أفهم كيف سيمكننا رصد هذا الأمر بشكله العادى رغم أننى قرأت بالتدقيق كلمة المخرج التى وزعت علينا فى أثناء رحلة الأتوبيس، وأنقلها هنا بالحرف الواحد لما تحتويه من نقاط مثيرة للتساؤل أو الدهشة، وربما للأقاويل:

«أثناء تدريسى بالمعهد العالى للفنون المسرحية، كان هناك سؤال يراودنى دائما: هل هناك شكل خاص بالمسرح المصرى؟ ما هو هذا الشكل؟ المسرح الموجود حاليا عندنا هو خليط من المسرح الإيطالى والفرنسى والإنجليزى، وليس خلقا كاملا سليما أصيلا للمسرح المصرى.

إن التيارات المسرحية التى هبت علينا من الغرب التى استنبتناها فى التربة المصرية لم تكن ثمارا مصرية صحيحة، ولكن بين صفحات الكتب والمسرحيات المصرية والتاريخ (!!؟)، وبمساعدة الصديق الزميل فوزى فهمى، استطعنا العثور على كلمة (عنخ)، وتعنى فى اللغة الهيروغلوفية القديمة: مفتاح الحياة، والمسرح فى رأيى هو مفتاح الحياة، ومن خلاله نستطيع أن نلقى نظرات كثيرة على حياتنا. إذًا ما

المانع أن يكون شكل المسرح المصرى هو مفتاح الحياة عند قدماء المصريين؟ ولم أجد مانعا (!!؟)

وأنا هنا لا أدعى أن هذا هو الشكل النهائى للمسرح المصرى، بل هو بداية. فهل هناك من يريد أن يمد يده إلينا محاولا معنا العثور على شكل للمسرح المصرى؟ هل هناك من يريد أن يضع لبنة فى هذا الشكل لنصل معا إلى الشكل النهائى للمسرح المصرى؟

حينما توجهت إلى كفر الشيخ مخرجا عن الثقافة الجماهيرية، سعدت كثيرا بعثورى على التربة الصالحة لأستنبت المسرح المصرى، وبمساعدة الأستاذ إبراهيم بغدادى محافظ كفر الشيخ والزملاء أعضاء فرقة كفر الشيخ المسرحية، استطعنا أن نصل معا إلى العرض الذى ستشاهدونه. وكان ميلاد هذه التجربة على أرض أريمون: القرية البسيطة فى محافظة كفر الشيخ، وهو ليس بعرض بقدر ما هو تجربة. هذه التجربة التى آمنا بها كلنا ونطرحها الآن أمامكم للمناقشة. ونحن على استعداد لتقبل كل نقد فى صالح البحث عن شكل المسرح المصرى (؟!). والمسرح فى رأيى يبدأ هنا من القرى والنجوع، فبنزولنا إلى الفلاحين فى أرضهم لخدمة الثقافة، نكون قد أوصلنا الثقافة لمن يستحقونها، وبالتالى سيبحثون هم عنا عند نزولهم إلى المدن. بهذا نكون قد عملنا على توسيع رقعة الثقافة وتوصيلها إلى القرى والنجوع، وبهذا نكون قد عملنا على نشر الثقافة

الجماهيرية. وأخيرا هذا هو مفهومى الشخصى عن الثقافة الجماهيرية، والشكل المسرحى هنا ينبع أساسا من القرية نفسها، وأعنى أنه بأكوام السباخ والطين الموجود على الأرض يشكل المسرح من التربة وإليها.

إنى أترك لكم الحكم على هذه التجربة التى أرجو أن أواصلها إلى النهاية. وفى طريقنا جميعا لإيجاد شكل المسرح المصرى.

وفقنا الله وإياكم إلى ما فيه خير المسرح والثقافة والوطن.

المخرج أحمد عبد الهادى»

ترجلنا. وكانت هناك كلوبات لتضىء لخطواتنا الطريق على الأرض البضة. بمنحرف قصير التقت أعيننا بمكان المسرح: أبراج الحمام وشجرة أو اثنتين وبيوت: إطار طبيعى من القرية حدد فى قلبه الشكل المألوف والشائع لمسرح حرف (التى) (T). فى مواجهته رصت مجموعة من المراتب على مسافة ثلاثة أو أربعة صفوف أمامية فى أماكن الجمهور، بعد «المراتب» جلس جمع من أهل القرية على الأرض وبعضهم ظل واقفا.

من الوهلة الأولى أدركت أن المراتب للأفندية ولحضراتنا من السيدات والآنسات، فداهمنى الخجل ورغبة أن تشق الأرض وتبتلعنا جميعا أنا والأفندية، وأدركت مدى الموقف المحرج الذى سأضطر إلى

أن أخوضه. الموقف مع ذلك لم يكن جديدا، فنحن بالفعل دائما نجلس على مراتب، وهم بالفعل دائما جالسين على الأرض، وبعضهم يظل واقفا. هذا إذن يا سيدتى يا جالسة المرتبة هو مجرد التجسيد المسرحى لواقعنا غير المشرف، هذا هو التبسيط بالغ الحدة لشكل ثقلنا المرهق فوق أكتاف هؤلاء الناس، وشكل زيفنا وفراغ كلمتنا. بنصف رأس أردت أن أختلس نظرة إلى أصحاب البلد وأنا جالسة بأضعف الإيمان فى الصف الأخير من المراتب ـ أنا على الحدود بين المراتب والأرض ـ لأتحسس عيونهم: هل تلفظنى وأنا أدور فيها؟ هل توهمت أنهم لا يعبئون بى؟ ليست هناك نظرة تَلَقٍّ أو لَفظ، هناك نظرة تفرج ساخرة. لو تلونت السخرية قليلا بظل من التمرد لشعرت بالاطمئنان. الوجوه معظمها شاحبة مائلة للبياض، والعيون بدت لى مذهلة الجمال: واسعة بنية ذات أهداب طويلة، الجلابية رقيقة مثل ورقة السيجارة، وتلفيعة على الرأس أو طاقية صغيرة. ابتسمت تجاههم فى استخزاء بغية تعارف واعتذار، لم يكن هناك شيء بالذات أريد أن أعتذر عنه، كان مجمل كل الأشياء تقريبا. لم تستطع ابتسامتى أن تفتح حوارا. ظلوا يتطلعون إلى مجموعتنا بشكل استكشافى زامم الشفة: لعبة الفرجة تبدأ من حدود المراتب.

أطفئت بعض أنوار الكشافات العالية وبدأت المسرحية. مغنى على

ربابة يحرك شفتيه إزاء تسجيل عال لموال: مقدمة تمهيدية للمسرحية. الصبى الذى خلفى لاحظ أن الرجل لا يغنى حقيقة، واحتسبها قفشة لكذبة أولى وانشغل فى توزيع اكتشافه.

أفندى من منظمى العملية تعبت ساقاه من جلسة المراتب، تحرك فى ثقة بخفة وجلس مربعا ذراعيه على كرسى مواز للمسرح. استنكار فورى هب داخلى، لكن عيون أصحاب البلد لم تجد فارقا كبيرا بين أن يجلس على المرتبة أو أن يجلس على الكرسى طالما أنه هو على أية حال لا يزال جالسا على الأرض فى مؤخرة الحفلة التى أقيمت باسمه ومن أجله. هدأ استنكارى فورا. صحيح.. ما الفرق؟ إن جلستنا على الأرض لا تعدو سوى ديكور مكمل لهذه المسرحية التى نلعبها جميعا أنا والأفندية. إنها مشكلتى أنا جالسة المرتبة مع جالس الكرسى. يا الله، هل يدور هذا الحوار داخلى فقط؟ لابد أنه يدور ولو بشكل آخر داخل واحد آخر على الأقل، لكن ما بالنا لا نفعل شيئا؟ ننسحب؟ طظ. نطالب بإيقاف العرض حتى يعاد إخراج لقاء أهل البلد بحضرات الضيوف وحضرة جناب المسرح «عنخ»؟ ماذا لو كان المسرح فى المنتصف ونحن جميعا من حوله دائرة؟ أو حدوة حصان (ألا يوجد لحدوة الحصان اسم فى اللغة المصرية القديمة؟) ونجلس جميعا على القش، أو جميعا على الحصير، أو جميعا على المراتب، أو جميعا على الكراسى، وجازى الله المقدرة

خيرا؟ ونأتى نحن الأفندية ـ إذا شئنا أن نرصد لقاء جمهور أهل البلد بالهيصة ـ ونجلس بين الناس كيفما اتفق ـ كما يحدث فى المهرجانات أو فى السوق أو فى المولد ـ نجلس ببساطة وتلقائية، ربما يمكن عندها لهذه العيون البنية مذهلة الجمال أن تصدق أننا حقا نريد خلق حوار معها نتعلم منه جميعا كيف نكون أهل بلد واحد، أى شكلاً يطرح «قيمة» من القيم التى نتشدق بها، شكلا يطرح تغيرا لواقع كئيب: ما هى الثقافة التى نريدها جماهيرية؟ هل هى شىء آخر غير الثورة وغير التغيير؟ فلا أقل إذن من سلوك طامح لتحقيق ذلك.

لو أن المخرج الشاب أحب نفسه أكثر، لعرف أن أى اكتشاف للمسرح أو فى المسرح لا يمكن أن يكون بين صفحتى كتاب، ولو أنه ترفق بنفسه أكثر وبعينيه الباحثة الغضة، لعرف ألاّ يسعى للمساعدة عند الصديق الزميل أو عند السيد المحافظ والزملاء، بل لترك نفسه يخجل بحرية ـ والخجل عاطفة ثورية أيها الشاب ـ وحتما لأوصله خجله إلى طريق يزرعه بين أصحاب البلد، ولكان بوسعه عندها أن يخبرنا بأسلوب أقل طنطنة وأكثر صدقا، ويخبر تلاميذه أثناء تدريسه بالمعهد العالى للفنون المسرحية: كيف ساعدته تلك العيون البنية مذهلة الجمال لكى يصل ليس إلى شكل للمسرح المصرى ـ ليست هذه قضية ـ ولكن إلى مسرح يشعر بجدواه إنساننا الحقيقى، يشعر

فيه وبه أنه «أهل البلد»، ويطرح من خلاله حلمه الكبير أن يكون هو القيمة العليا «فعلا» لا تشخيصا.

بينما كان يدور داخلى هذا الحوار وينبض قلبى لذلك بعنف، تبين لى أننى لا أفعل شيئا سوى أن أضيع أجزاء كبيرة لا أتابعها من المسرحية، ولا أفتأ أغير من وضع جلستى. استخزيت. لا أملك سوى أن أسعد بكل شوشرة، وصخب الزحام الذى يأتينا من مؤخرة الحفل. بعض الواقفين يضغطون على البعض الآخر ويتشاجرون، شجارهم أزعج الجالسين على المراتب، أو هكذا خيل إلى واحد من المنظمين، فإذا به يقف ويواجههم فى زجر. تهيأت لكى أنبش عنقه ثم استدركت. إننى لست أفضل منه، إنه فقط صورتى المبالغ فى عدم حيائها. لكن لابد أن أريح توترى الذى ضاعفه هذا الغبى، فاندفعت أصيح فيه: «معاهم حق.. يعملوا إيه يعنى؟!». استخزيت أكثر. أهذا كل ما أحسن الله به علىّ؟

أضيئت الكشافات فى استراحة. ليموناتة آتية توزع على الأفندية فقط. إلى أى شىء ينتمى إحساسى هذا بالفضيحة: إلى الطفولة اليسارية أم إلى الرومانتيكية الثورية؟ أمسكت كوبى لأجرب أن أهديه للصبى الذى خلفى. لا يمكن. رفضنى. وكذلك الطفل الذى يجاوره، وكاد يزجرنى الفتى الذى خلفه، ويبدو أن وجهى عكس حالة إجهاش بالبكاء أثارت عطف هذا الذى وصلنى صوته من

بينهم: «إوعى منك له.. آخذها آنى ما يجراش حاجة». هذا الكرم رغم كل شىء، هل هو نقطة ضعفهم؟

المؤلف قال لى: إن الهلفوت فى هذه المسرحية هو التجسيد لفرفور يوسف إدريس المجرد. إنه الإنسان المسحوق الذى أفقده مجتمعه كرامته الإنسانية. نقطة الخلاف بين المؤلف والمخرج أن المؤلف أشار فى نصه إلى أن الهلافيت فى القرية ثلاثة أو أربعة، ولكن المخرج جعلهم جماعة تبدو كأنها القرية كلها. المخرج معذور لأن كل ما يهمه هو: «شكل المسرح المصرى»، أما المضامين فكلها ثانوية؛ فليس علينا أن نزج «بعنخ» فى «مزالق» سياسية أو اجتماعية أو كما قيل.

والمؤلف حين يتصاعد بالهلفوت شحاتة، الذى أريد له أن يلعب دور العمدة لكى يسرّى عن أفندية القرية، حين يتصاعد به، وهو يستكشف ويتكشف إنسانيته من خلال وعيه بآلامه وآلام أهل القرية، نجده يضيف إلى الهلفوت القوة والرهافة معا. فالقوة إذا كانت منبعثة من الإدراك الحاد للمظالم، لابد أن تصاحبها الرهافة ككشاف لصيق - كما كانت الغلاظة والركاكة لصيقة بالاستسلام للامتهان - فالهلفوت فى قوته حين يبكى تنحدر رغمًا عنه دمعة يخفيها، لولا أن يكتشفها صديقه، وهى دمعة المشفق الذى انبعث فيه التصميم ألا يمتهن أبدا بعد الصحوة. لكن المخرج الذى أتعب نفسه لكى يعثر على كلمة «عنخ» لم يشأ أن يتعب نفسه ليعرف الفرق بين البكاء

الرخيص والبكاء الغالى، ولم يشأ أن يعرف معنى صحوة الهلفوت وكيف يمكنها أن تتراسل مع أهل القرية - فى النص أو فى الحقيقة - لإخراج كل الرفض المكتوم.

عندما أضيئت كشافات النهاية، قال لى المؤلف الأستاذ محمود دياب: «ما رأيك؟»، قلت له: «رأيى لا يهم! اسأل أهل البلد»، وكانوا حولنا وقد تحولت السخرية من نظرة خفية فى العين إلى ضحكات. وخبط فتى زميله على صدره: «عجبتك الحفلة يا واد؟»، فأزاحه الآخر وهو ينظر إلينا كأنه يريد أن يقول «ياما جاب الغراب لأمه»، لكنه قال بأسلوب أكثر مباشرة «حفلة إيه بلا خـ....».

ثم ركبنا الأتوبيسات فى طريق العودة، وكنت لا أزال غارقة لأذنى فى شعور طافح بالخجل!

نوفمبر ١٩٦٩

١٤

يا سلام سلم الحيطة بتتكلم

تأليف: سعد الدين وهبة.

إخراج: نبيل الألفى.

الممثلون الرئيسيون: سميحة أيوب، شفيق نور الدين، رشوان توفيق.

البيت المسرحى: مسرح الحكيم.

الموسم المسرحى: ١٩٧٠-١٩٧١.

لأننى صاحبة النداء الذى صحت به وما زلت أصيح: «لابدّ أن تبتر الأدبيات نهائيا من مسارحنا ليتحدث المسرح بلغته»، لذلك أشعر بالحرج كلما هل علينا الموسم المسرحى. كيف أكتب عن أساليب مسرحية أرفضها ويتصاعد رفضى لها يوما بعد يوم؟ كيف أحقق الانفصام فى تذوقى وأصوغ تنازلاتى كى لا أصير صرخة فى واد، وكى لا يسطح البلهاء رفضى العظيم إلى مفرداتهم المستهلكة، تلك

المفردات التى تسبقنى ـ للأسف ـ إلى من أحبهم فتعزلنى عنهم قبل أن أصل؛ وأنا مسعاى وسعيى إليهم بالخير.

كل شىء فى مسارحنا ما زال أسير مغالطات وأخطاء لغة ومفهومات وتناولات «أدب» و«أدباء»: النص، والإخراج، والتمثيل، والنقد، والإعداد المعهدى والتذوقى، التخطيط والإصلاح، والجدل والخلافات، وهذا التثاؤب المتواصل عن المسرح فى البرنامج الثانى والمجلات الدورية الشهرية. استطاع الفن التشكيلى لدينا إلى حد كبير، باستثناء بعض اللامعين فى أخبار الصحف، أن يتخلص من الأدب ومن كل لغة أخرى دخيلة على طبيعته، حتى السينما لدينا فى تجاربها الأخيرة الناجحة استطاعت ألا تخلط بين لغتها كسينما وأى لغة أخرى، أما مسرحنا البائس فالأمور فى أفقه تبدو يوما بعد يوم سحبا سوداء. وقد وصلنا إلى الاجتماع بالأستاذ يوسف وهبى والشاعر عزيز أباظة لنتشاور معهما حول تخطيط نهضتنا المسرجية والاستماع إلى مقترحاتهما الشابة للاستفادة بها فى تحقيق ثورة مسرحية!

يضيق خلقى، ثم ينتهى بى الأمر إلى التكوم فى قهر ومذلة، راضية بأمل صغير أن تقول الأشياء على الأقل ـ بأى صورة كانت ـ شيئا مفيدا للجماهير. نعم، «الجماهير»، هذه الكلمة العزيزة التى نحمل لها فى أعناقنا مسئولية ألا تتحول إلى مجرد علكة تلوكها الأفواه.

أذهب إلى عرض افتتاح مسرح الحكيم: «يا سلام سلّم الحيطة بتتكلم»، مسرحية سعد الدين وهبة وإخراج نبيل الألفى، وبطولة نجمين مستعارين من المسرح القومى: سميحة أيوب وشفيق نور الدين، ومدير المسرح الكوميدى كمال ياسين، وفاروق نجيب ورشوان توفيق مع بقية نجوم مسرح الحكيم.

نبيل الألفى أستاذ أسلوب الإخراج الأدبى الحرفى؛ سمة أساسية فى عمله ألا يترك من النص فصلة أو نقطة إلا ونقلها كلها إلى خشبة المسرح. فأنت أولاً عند نبيل الألفى «تسمع» نصا ولا يهم ما تتابعه بعينيك! تستطيع أن تغمض عينيك فى أى لحظة، وتظل مغمضا لهما فترة ولا يفوتك شيء جوهرى: الديكور الذى ألمت به عند بدء العرض - ونفذه له فنانون أدبيون أيضا - سيظل مكانه زواقا جماليا لا يضيف لرؤيتك شيئا، والممثلون - مهما بلغت عظمتهم المسرحية - سوف يظلون فى أماكنهم قعودا غالب الوقت، لن يخطوا على مدى ساعة إلا خطوة - ربما - أو خطوتين يسمح بهما المخرج بناء على ضغوط الممثلين حتى لا «تتنمل» - أى تتخدر - أطرافهم من الجلسة أو الوقفة الطويلة، وهم يرتلون علينا سطور النص الذى هو، عند نبيل الألفى، كلمة أدبية لها كل القداسة، ولو كانت زيادة طويلة تبعث بك إلى الملل. بأسلوبه هذا لم يساعد نبيل الألفى قَطّ نصا وقع فى يده على النجاح كعرض مسرحى مهما بلغت الأهمية

الفكرية الفنية لهذا النص. أنت تتوه معه فى الكلمات التى بدون إعطائها الشكل المسرحى سوف تفقد قدرة متابعة أكثرها لغرقك فى النوم أو السرحان، بدلاً من أن يبذل جهده لاقتطاع قلب الخسة وتقديمه لك طازجا شهيا. ويبقى المأزق الآخر الذى يحاصر الممثل فى عرض نبيل الألفى، وهو رغبة الفكاك من الرتابة والبطء والتكرار، رغبة أن يظل خيط الصلة قائما بينه وبين هذا الإنسان الجالس مشاهدا، رغبة أن يظل هنالك تيار ساخن مرسل منه ومردود إليه. هنا التحدى الكامل لقوة ومدى الحضور المسرحى للممثل مثل التحدى الذى يجربه راكب الدراجة لحفظ التوازن ويداه خلف ظهره وفى قدميه قالبا طوب.

وهكذا جلست فى عرض نبيل الألفى «يا سلام سلم» أبحث بمجهودى عن قلب الخسة بين كلمات المسرحية، وأرقب الحضور المسرحى الخارق الذى تملكه سميحة أيوب ويملكه شفيق نور الدين، هذا الحضور الذى استطاع أن يثبت تحديه لكل العوامل المتكثفة ضده فى طبيعة فنية الإخراج عند نبيل الألفى.

حين تستمع فى عرض مسرح الحكيم إلى نص «يا سلام سلم» وحين تعاود قراءته وحدك، قد تجد بعض الإغراء فى أن تسلك الطريق وراء السلطان ـ ربما بسبب «الفوبيا» التى أصبحت تثيرها هذه الكلمة كلما جاءت فى معرض فنى أو أدبى ـ متصورا أنه الطريق إلى

المضمون الأساسى للمسرحية، لكن الحقيقة أن سلطان هذه المسرحية يقودنا إلى طرقات ثانوية تؤدى إلى معالم بتنا نحفظها عن ظهر قلب. وهكذا، فلا مناص من الوقوف أمام الحائط وتأمله: أى شىء جذب المؤلف لاستعادة تلك الحادثة التاريخية الطريفة؟ ألا يمكن أن تكون الحكمة البادية فى هذا البيت الساذج الذى يسرده الراوى مازحا:

يا ناطقا من جدار وهو ليس يُرى
اظهـر وإلا فهذا الفعـل فتـــان!

المسرحية تبدأ باستعراض أحوال فساد قام فى عصر من العصور بين أعضاء مجلس السلطة. فساد أودى بالشعب إلى الفقر وسوء الحال. وتقوم فى المدينة امرأة شريفة متمردة تتستر وراء حائط وتتكلم وتحرض الناس على التمرد وعصيان أوامر مجلس السلطنة الفاسد. ويشيع فى المدينة أمر هذا الحائط المتكلم الذى بدأ يمثل خطرا حقيقيا على السلطان المبتعد عن شعبه، التارك أمره لأهواء مجلس السلطة، يتحركون به وفق منافعهم وغاياتهم، ويلتف الناس حول الحائط المتكلم ـ القوة المعارضة للسلطان ووزرائه ـ ويمتلك الحائط بالتفاف الناس حوله قوة تفوق قوة السلطان. وتظل المرأة الشريفة متسترة وراء الحائط لا يعرف حقيقة أمرها هذا الشعب، الذى يحبها ويؤمن بها كحائط يجد كل فرد فى كلامه صدى لما يتردد فى داخله ولا يقوى

على البوح به: «بنى آدم حاطط لسانه جوه بقه، إنما الحيطة طلعت لسانها ونطقت»!. وحين يكتشف السلطان أمر المرأة ويلقى عليها القبض، تنتظر هى هلاكها بلا خوف:

«السلطان: ألا تخافين بطشى؟

المرأة: الجثث لا تخشى الموت.

السلطان: وأنت جثة؟

المرأة: منذ نويت أن أحاربك!»

ومن حوار المرأة مع السلطان نفهم نزعة المرأة إلى الثورة على الفساد، لكننا نلمح أيضا بداية تخبطها فى الوصول لإرساء فاعلية ثورتها هذه. هو يسألها عن سلاحها، وهى تقول إنه: «لسانها». وتقول: «وعندما أيقنت أنه غير قادر ركبته فى الحائط». وبهذه الكلمة تكون بداية الخيط للأخطاء الأخرى التى سوف ترتكبها المرأة الثائرة - بكل حسن النية والحب للعدل وخير الناس - ونبدأ فى ملامسة الموضوع الأساسى الذى أرى أنه أهم ما طرحه سعد الدين وهبة فى عمله المسرحى الأدبى هذا، وهو موضوع مناقشة أخطاء وسلوك القوى الثورية التى تتصور أنها بإمكانها، طالما توفر حسن النية، أن تتولى بذاتها، دون الحوار والتداخل والانغماس السافر بالناس، أن تقرر السبل الناجعة للخلاص من الفساد.

ونجد أن المرأة التى لا تهتز، فى مواجهتها الشُجاعة أمام السلطان

ومجلس السلطنة، تقع على الرغم من فصاحتها فى فخ «المساومة» بأن تكون عضوا فى مجلس السلطنة، وتتكلم من الحائط - أى من منبر المعارضة - بما استقر عليه رأى المجلس. من جانبها هى تجد فى هذه المساومة فرصة: «صوت شريف فى مجلس السلطنة أفضل من لا شىء... سأقبل المخاطرة..»، ولا يكون غريبا علينا ترجمة كلام المرأة إلى منطق الذين يؤمنون بفكرة إمكانية الإصلاح من داخل النظم الفاسدة. ورغم أن هذه المناورة تبدو للبعض مقنعة، إلا أن الواقع الفاسد يكون عادة - خاصة عند إحساسه بالخطر - فى قمة مكره الذى يفوق كل توقعات الأصوات الشريفة. وهذا تماما ما يحدث بعد هذه السقطة «التكتيكية» من امرأة الحائط؛ فهى رغم محاولاتها المستمرة لكى توازن بين مبادئها ومطالب موقعها الجديد، تدرك شيئا فشيئا أن ما تفعله ليس تماما ما يجب أن يكون، وتدرك أنها ليست هى المناوِرة، بل هى المتناوَر عليها. ويتبين لنا ذلك عندما يقول الوالى بعد القبض عليها، وخشية ضجة الناس وتساؤلاتهم عندما توقف الحائط عن الكلام: «يجب أن يتكلم الحائط فورا.. وإلا ضاعت المملكة..»؛ فالحائط وعودته للكلام كان ضرورة عند مجلس السلطنة لحفظ توازن النظام ولشغل الفراغ وإسكات تساؤلات الناس، وكما قال الوزير: «نهبها الحياة.. ونهبها لسانها.. ويعفو عنها السلطان فى مقابل أن يتكلم الحائط بما نريده نحن.. لا بما فى دماغها هى!».

ونتبين من أماكننا كمتابعين لخطوات «المرأة» كيف تبدل عليها الأمر حين تركت موقعها الطبيعى بين الشعب، فتحولت من محاربة مدينة للسلطان إلى مدافعة عنه، ملتمسة له الأعذار، مزينة لوجهه أمام الناس: هذا الوجه القبيح الذى لا تستره المسرحية أمامنا فى أية لحظة، فهو وإن لم يكن فى شراسة وزرائه، إلا أنه بعيد عن شعبه غير شاعر بآلامه، مستسلم ضعيف لا يكاد يعى جوهر ما تعنيه المرأة. حتى قائده النظيف، فهو ليس ثائرا بل خادما غبيا للسلطان، واضحة عداوته للمرأة منذ اللحظة الأولى إلى النهاية.

وتدرك المرأة خطأها المروع وقد تُوِّجَ باستيلاء الوزراء الفاسدين على حائطها، الذى اكتسب بمحصلة كلامها الشريف ثقة الشعب، ويستنطقونه بصوت مماثل لصوتها كلمات تخضع لأغراضهم. وتدرك «المرأة» فى قمة مرارتها مأساتها القاتلة: «صنعته ليستخدمه الشعب ضد أعدائه ولم أصنعه كى يستخدمه الأعداء ضد الشعب».

وكان على «المرأة» ـ نقدا لذاتها وتصويبا لأساس منهجها الخاطئ ـ أن تواجه الناس بواقع الكذبة المهلكة، وتفضح أسطورة الحائط الذى يهدمه الناس بالفئوس بعد اكتشاف حقيقته، وتختفى «المرأة».

ولا يهمنا هنا أن يعود السلطان إلى الحكم، الذى يهمنا أن المرأة اختفت لعدم جدواها كفكرة للإصلاح من داخل جهاز فاسد، وأن

الناس هم الذين هدموا الحائط، أى بددوا الوهم. وأن السلطان ـ بتكوينه هذا ـ لا يصح أن يعود إلى الحكم إلا على أكتاف رجاله، فمثله لا يمكن أن يعيده الشعب.

وتتركنا المسرحية الأدبية لسعد الدين وهبة بأمر أساسى وفكرة واضحة:

لا يمكن لصوت شريف يعمل من أجل الشعب أن يكون قوة غامضة مستترة وراء حائط، بل عليه أن يكون بين الناس يأخذ منهم ويعطيهم حتى ينضج بينهم وينضجوا معه، فلا يختلط مساره، ولا يقع فى فخ المساومات بجهل وبراءة.



١٥

«الغول/ أنجولا»

تأليف: بيتر فايس.

ترجمة: يسرى خميس.

إخراج : أحمد زكى.

الممثلون الرئيسيون: ليلى سعد، مديحة حمدى، سناء يونس، يونس شلبى.

البيت المسرحى: مسرح الجيب.

الموسم المسرحى: ١٩٧٠-١٩٧١.

مسرحية «الغول»، أو أنشودة غول لوزيتانيا، أو أنجولا، التى يقدمها حاليا «بيت» مسرح الجيب بالعتبة عرضا ساخنا حيا، هى واحدة من مسرحيات الكاتب العالمى الحر بيتر فايس. هذه المسرحية قدمت لأول مرة منذ أربع سنوات بالتمام ـ ٢٠ يناير ١٩٦٧ ـ على أحد مسارح السويد، ثم انطلقت بعد ذلك كالشرارة لتترجم وتعرض

بأهم اللغات فى جميع أنحاء العالم. وكانت اللغة العربية هى واحدة من تلك اللغات التى سبقت لتنقل المسرحية من اللغة الألمانية فى نفس عام ظهورها وصدورها على يد الدكتور الشاعر يسرى خميس - الأستاذ المساعد بكلية الطب البيطرى - الذى له الفضل أيضا فى أنه أول من قدم بيتر فايس إلى اللغة العربية عندما ترجم له عام ١٩٦٧ عمله الهام الخطير ذا العنوان الطويل:

«اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف الماركيز دى صاد».

أهمية بيتر فايس لا ترتبط فى الذهن بوصفه كاتبا مسرحيا فقط أو فنانا فذا، لكنه واحد من أبرز الأصوات الحرة فى العالم، أو بالتحديد: أهم العناصر المحرضة على الثورة ضد الإمبريالية العالمية.

والثورة عند بيتر فايس ليست تعنى موضوعا لأعماله، بل أعماله هى وسيلته لتبليغ أغراضه الثورية. إنه ليس من فئة الكتاب الذين يستثمرون الثورة أو معارك النضال من أجل عائد نفعى شخصى يُيَسّر لهم اقتناء الإعجاب أو المال والشهرة، بل هو واحد من هؤلاء النادرين فى العالم الآن الذين يستثمرون كل قدراتهم وإبداعاتهم حتى حافة الاقتطاع من لحمهم لتظل جذوة الدعوة إلى الثورة متأججة لمحاصرة الاستعمار العالمى وضربه أينما كان، وكيفما تخفى ليكون. إنه بهذا المفهوم «مشاغب هاو» وليس محترفا يسايس، أو

«يتسيس». إنه رجل لا يهمه تغذية غروره الشخصى بأنه شاعر عظيم و فنان له ذيوع عالمى؛ كل ما يهم فايس أن يكون قد استطاع بشعره بذيوعه العالمى المساهمة فى أن يحرك بعض الأفراد أو الجماعات على خريطة العالم، لفهم وضع أو أخذ موقف، أو أداء فعل ما للقضاء على الغول الاستعمارى، ولتحويطه من كل مكان وطعنه من أى موقع ولو بشكة دبوس؛ فبيتر فايس، كشأن رواد الثورة، يؤمن بأن جيوش النمل لو تكاتفت تستطيع بعضّاتها الصغيرة أن تأكل الفيل مهما كانت ضخامته وقوته.

بيتر فايس كاتب ورسام ومخرج سينمائى. ولد بالقرب من برلين منذ ٥٥ عاما، واضطر إلى أن يهجر وطنه ألمانيا منذ شبابه وهو لا يتعدى الثامنة عشرة هربا من الحكم الهتلرى، واستقر فى استوكهولم واختارها مقره السكنى منذ ٣٣ سنة. ورغم أنه يحمل الجنسية السويدية، إلا أنه لا يؤمن بالجنسيات ويعتبر نفسه مواطنا عالميا، وهو حين يعتبر نفسه مواطنا عالميا لا يكون ذلك هروبا من مجابهة مشاكل وطنه، ولكن من أجل أن يحقق لثوريته انغماسا أكبر ومجابهة أشمل للعدو الاستعمارى الواحد، على غرار جمال الدين الأفغانى فى الخط الإسلامى.

أعمال بيتر فايس المسرحية تستهدف البحث عن الأساليب واللغة المسرحية التى يمكنها أن تخدم غرضه فى بلورة شكل الغول

الاستعمارى وفضحه أمام نفسه وأمام الشعوب المقهورة. وبذلك ففايس يقدم أعماله لجمهورين:

أولا: جمهور هو كيان الغول، يتمثل فى جمهور مسارح الدول الرأسمالية البرجوازية.

ثانيا: جمهور هو ضحية الغول، يتمثل فى جمهور مسارح الدولة المناضلة لتحرير أرضها وتخليص ذاتها من بين البراثن السامة لهذا الغول. باختصار: جمهور العالم الثالث الذى نحن منه.

فى حالة الجمهور الأول: تستقطب أعمال فايس المشاغبين الهواة من أمثاله، المؤمنين بالثورة العالمية، والواعين بدورهم الإيجابى فى زعزعة أركان الغول فى عرينه بالسخرية منه، وكشف مغالطاته، وإضاعة هيبته ووقاره المزيف، وتشجيع التطاول عليه وعلى قيمه الفارغة لإبرازه مسيخا دجالا خليقا بالرجم والسحق.

وعروض فايس فى هذه الحالة تعمد إلى إبراز الوثائق المادية الدقيقة والعلمية، التى من شأنها أن تدين الشكل الناعم الظاهرى لكيان المجتمع الرأسمالى، الاستكبارى، وهى تبرز هذه الوثائق بشكل من يقول:

«هاكم ـ نحن نعلم كل شىء، ولم يعد هناك ما هو خافٍ.. فدعوكم إذن من كل هذه المكابرة. لم يعد هناك مجال لكذبكم

لمفضوح». ولكى يتم إبراز الوثائق بهذه التحميلة، يتم دمجها فيما يمكن أن يسمى «الشقاوة الجادة» ـ السخرية المرة من خلال الرقص الكاريكاتورى والغناء ـ الذى يتعمد كثيرا استجلاب غناء الملاهى والسيرك لإعطاء المفارقة لونها الحاد الصارخ، التى تجعلك فى قمة ضحكك على وعى مؤلم بالمأساة.

هذه الأعمال فى مسارح الجمهور الرأسمالى الاستكبارى تتهكم على تصفيق الجمهور لها وترفضه، لأنه فعل آلى ولا يمكن أن يكون صادقا، فلا أحد يصفق لمن يشتمه.

ولقد فتنتنى هذه الظاهرة حين شاهدت واحدا من أعمال فايس هذه فى أحد مسارح برودواى بنيويورك، وكان عرض مارا ـ صاد (موسم ٦٥-٦٦)، وقف ممثلو العرض فى تحد يواجهون تصفيق الجمهور باستنكار وصفير الرفض، حتى توقف الجمهور تماما عن التصفيق وخرج شاعرا بالإهانة.

لكن فايس عندما ينتقل إلى جمهوره الثانى فى العالم الثالث تأخذ أعماله وظيفة أخرى هى وظيفة تعريف هذا الشعب بأساليب الغول المتغيرة وبدهائه ومكره الذى يعتمد أول ما يعتمد على لحظات الغفلة والتساهل، والتهوين من القدرة والإمكانية الضخمة التى تكمن داخل هذه الشعوب ـ ولو بدت فقيرة عزلاء مستضعفة.

أعمال فايس بتركيبتها الخاصة تقول لجمهور العالم الثالث إننا فى

عصر وثبة الشعوب المستضعفة المقهورة وتوحيد نضالها ضد العدو الواحد الذى يهمه أن تتشتت هذه الشعوب وينعدم بينها الاتصال والمشاورة. وهو حين يعرض فى مسرحيته هذه «أنجولا» الصراع ضد الاستعمار البرتغالى، فهو يريد منا أن نتعلم كيف نتعرف على الغول وهو يجثم على أنفاس جيراننا، حتى يمكننا ويمكن لشعوب العالم الثالث أن ترى تطابق ملامح هذا الغول مع هذا الذى يجثم فوق أنفاسنا وأنفاسها، وحتى يتم الاتصال الثورى بين عناصر مقاومته، وتتساعد سويا لتتبادل مشورة وتجربة الأساليب المختلفة والأسلحة المتنوعة لتطويقه والقضاء عليه.

بيتر فايس لا تتجزأ عنده المواقف، ولا يقع فى استنباطات متناقضة. لم يحدث له الانفصام الذى حدث لكثير من كتاب الغرب الذين عرفناهم يقفون مع بعض الشعوب المناضلة على حين يترددون ويتميعون ويتلكؤون أو يتبلبلون أمام شعوب أخرى. بوضوح تتناسق مواقف فايس مع فيتنام وشعوب أمريكا اللاتينية وإفريقيا المناضلة، ومع نضال شعب فلسطين ضد المحتل الصهيونى. ولم يتردد أن يكون من أوائل الأصوات الحرة فى الغرب التى ارتفعت تستنكر العدوان الأمريصهيونى عام ١٩٦٧، وأعلن فى شجاعة مؤازرته الكاملة للنضال الفلسطينى.

منذ أن ترجم الدكتور يسرى خميس نص أنجولا، الذى يعرض

الآن باسم الغول؛ ظل هذا النص رغم أهميته القصوى مركونا مهملا في أدراج المسرح القومى لا يريد أحد أن يتحمل مسئولية بعثه عرضا حيا على المسرح، حتى قرر المخرج أحمد زكى منذ توليه إدارة مسرح الجيب فى الصيف الماضى أن يأخذ على عاتقه مسئولية احتضانه حضانة فنية كاملة. هذه الخطوة وحدها من أحمد زكى تزكية للتقدير والشكر ـ وإن كنت هنا لا أريد أن أنسى فضلا لمجموعة من الشباب الهواة المتحمسين من فريق التمثيل بكلية العلوم الذين كانوا أول من بادر بتقديم «أنجولا» فى عرض مخلص بذلوا فيه أقصى جهدهم، وتقدموا به فى أسبوع المسرح الجامعى، وكان لى فرصة مشاهدته فى العام الماضى.

طبيعى حين يتناول مخرجٌ ما نصا مثل نص «أنجولا» أن يقلبه بين يديه، ويدبر له الوسائل التى تجعله فعالا ومتفاعلا مع الجمهور المتلقى له. وهكذا كان طبيعيا أن يلجأ أحمد زكى إلى ما يراه ـ من وجهة نظره ـ الأسلوب المتفاعل مع الجمهور المصرى. وقد نختلف مع أحمد زكى فى وجهة نظره، لكننا لا يمكن إلا أن نؤيده تماما فى ضرورة تناول النص بما يحقق عرضا فعالا موصلا لرسالة فايس، وموصلا بالتالى لرسالتنا من وراء تقديم هذا النص لفايس. الحكم فى خطأ أو فى صحة وجهة نظر أحمد زكى لا يمكن أن يكون الجدل النظرى أو مراجعة تطبيق حرفية قواعد المسرح التسجيلى. كل هذه

الأشياء لغو و«هضهضة» نضرب بها عرض الحائط أمام نتيجة واضحة نراها كل يوم وتسعدنا: هناك قاعة ممتلئة بالمتفرجين، ولافتة معلقة «كامل العدد» ـ وأسعار الدخول حدها الأقصى خمسة وعشرون قرشا، وحدها الأدنى عشرة قروش ونصف ـ وجمهور منتبه متمتع وكامل اليقظة، يقف فى نهاية العرض يصفق لمدة عشر دقائق تصفيقة إيقاع حماسى، بدون إيعاز من أحد أو تخطيط من المشتركين فى العرض!

لقد اختار أحمد زكى أن يحول النص من ترجمة باللغة العربية قام بها يسرى خميس، إلى صياغة شعرية عامية تحمل مسئوليتها الأستاذ فؤاد حداد. لم يشذ أحمد زكى بهذه الخطوة عما هو متبع فى العالم؛ فلقد لجأ كذلك بيتر بروك حين قدم عرض فايس (مارا ـ صاد) إلى أدريان ميشيل ليعد الصياغة الشعرية للترجمة الإنجليزية التى قام بها جيفورى سكيلتون نقلا عن النص الألمانى الأصلى.

التساؤل إذن يكون: إلى أى مدى نجح فؤاد حداد فى تنفيذ تلك الصياغة الشعرية؟

من وجهة نظرى: أنا أحبذ الصياغة الشعرية العامية لهذا النص، لكننى فى أجزاء كثيرة شعرت أن ما فعله الأستاذ فؤاد حداد ليس صياغة شعرية عامية، بل سجعا ثقيلا يصل فى بعض مقاطعه إلى أسلوب الأدباتى: «اكفى الماعون تحت المنظر، دماغ عوج مخ مجترر،

ويص للناب الزارق، فى بق متاوب زاعق، شوف راسه من أجل التقميز، عليها قبعة الأساتيذ!».

ومع ذلك فأستطيع أن أقول إن أصالة النص، وصدق نبضه وحيوية تركيبته ومحتواه، استطاعت أن تبتلع وتمتص ما كان يمكن أن تمثله ضعف الصيغة الشعرية من معوق لنجاح العرض. بل أكاد أقول إن أسلوب الأدباتى هذا استطاع فى بعض المواقف أن يساعد فى تجسيم السخرية البطولية واستحضار لمسات السيرك أو الملهى المتطلب استدعاؤها فى بعض مشاهد العرض.

وإذا كان الموسيقى الشاب عبد العظيم عويضة هو الذى قام من قبل بتصميم موسيقى عرض نفس المسرحية لهواة فرقة كلية العلوم، فأنا أشهد له بأن تصميمه الموسيقى الجديد لهذا العرض يؤكد نمو ونضج وتغير فهمه. أولا: لطبيعة متطلبات التصميم الموسيقى للمسرح، وثانيا: الدور الوظيفى المهم لموسيقى مثل هذا العرض. وإن كنت لا أستطيع أن أجزئ شعورى الشامل بموسيقاه، إلا أننى أود أن أحييه بالذات على لحن نشيد «إعلان العصيان»، ولحن نشيد «الثورة النهائى».

وفى عمل يعتمد فى تحقيق حيويته ونجاحه على العمل الجماعى، يصعب تحديد عامل أو شخص بالذات يمكن أن نعزو إليه وحده نجاح العمل، لكننا فى ذات الوقت يمكن أن نقدر لأحمد زكى شجاعته فى

أن يعطى العبء الأكبر من العرض لتحمله أكتاف مجموعة من الشباب، أغلبهم نقرأ أسماءهم لأول مرة، مثل: سناء يونس وسمير وحيد ويونس شلبى، وغيرهم، فيحملونه بمقدرة وكفاءة، ولا تخذلهم إمكانيتهم فيما هو مطلوب منهم من رقص وغناء. ولكم تمنيت لو أن مديحة حمدى - التى هى أكثرهم شهرة - نظرت فى وجوه هؤلاء المجهولين، الذين يعملون معها، وتعلمت منهم كيف تستشعر القضية التى تطرحها بشكل أصدق وأعمق وأقل استعراضا وافتعالا.

كذلك، أنا لا أحبذ لأحمد زكى أن يمثل كثيرا، وهذا لا يعنى أننى أعترض على أدائه الغول، فقد أداه بشكل جيد، فقط كنت أود لو أنه أسنده إلى آخر يؤديه بشكل ممتاز.

وباستثناء التخصيص فى الإشارة إلى ليلى سعد كموهبة مسرحية متمكنة جديدة يقدمها لنا هذا العرض وتعطينا التنبؤ بانطلاق فنى ملىء بالوعود والثمر، أرجو أن يشعر كل من ساهم فى تقديم هذا العرض أن له عندى تقديرا وشكرا خاصا.

الذى أتمناه فى النهاية أن يأخذ هذا العرض المهم فرصته الكاملة فى السوق، فيمتد ما دام إقبال الجماهير عليه.

١٦

الجنس الثالث

تأليف: يوسف إدريس.

إخراج: سعد أردش.

الممثلون الرئيسيون: عبد الرحمن أبو زهرة، محسنة توفيق، ماجدة الخطيب.

البيت المسرحى: المسرح القومى.

الموسم المسرحى: ١٩٧٠-١٩٧١.

«الفرق بين اللى بيصنعوا التاريخ واللى بيتفرجوا عليه، اللى بيغيروا الحياة واللى بيعيشوا الحياة، إن دكهم ناس عندهم القدرة والطاقة على الحب النادر، اللى بيخلق الإرادة النادرة، اللى بتقدر تستحضر فى الإنسان قوة غير عادية، بتقدر تسخر فيه كل نبضة وكل فكرة، وكل ذرة وكل حركة لخدمة الهدف اللى عايزين يحققوه الناس اللى بيقدروا يحبوا لآخر المدى، لحد الجنون والهوس، يحبوا

من غير ما يحسبوا ولا يفكروا ولا يدخروا انفعال.. حب هوه يسيطر عليك، مش حب زى ما انت عايزه على أدك تسيطر عليه انت وتقدر تتحكم فيه.

«تجاربك بتفشل لأنها عندك مجرد وسائل، تبقى بيها عالم ومشهور وتاخد جوايز ومناصب. مع إن المفروض فى واحد اختار الحياة والموت موضوع يبحث فيه.. إنه ياخده قضية حياة أو موت: قضية واحد مآمن وحابب الحياة إلى درجة الجنون، وكاره الموت كره حقيقى لا مكان فيه للتفكير فى جوايز أو مناصب. اللى يكتشف الإرادة دى لازم يكون عاشق نادر للحياة وللإنسان..

.. أنا كنت فرحانة إنى جاية أشتغل مع راجل كبير، مصيبة كبرى إنى اكتشف إن جواه قلب فار مذعور، بيخاف على نفسه حتى إنه يتحب بجنون..

الدنيا ما يضيعهاش إلا الناس الطموحين جدا، اللى حاطين قدام عينيهم أكبر وأعظم أهداف، مش عشان تتحقق، إنما عشان ياهما اللى يحققوها يا عنها ما اتحققت..

«.. قرفانة من الناس اللى أكتر من الناموس، إللى الحياة عندهم هى إنهم يعيشوا وبس، مش مهم إزاى، إنما المهم إنهم يفضلوا موجودين، يتلزقوا على قفاهم مش مهم، يعيشوا زى الدود ما يجراش حاجة..

.. الإنسان الحقيقى لا يمكن يحتمل حياة زى حياتكم، يا نعيش حقيقى بنى آدمين يانهيها بإدينا ونموت. الحياة ما اتخلقتش أبدا لبنى آدمين يعيشوها فيران.».

بهذه الكلمات، مضافا إليها الكثير من الذبذبات المتوترة، والتنويعات حول المعنى المركزى: الحب النادر للحياة والإنسان، حتى يمكن أن يصنع أو يغير التاريخ، يتبلور لنا فى نهاية الفصل الثالث قصد الرحلة المرحة المثيرة للخيال والفضول، التى يشدنا لخوضها فى إمتاع يوسف إدريس وسعد أردش فى عرض مسرحية «الجنس الثالث» التى يبدأ بها (بيت) المسرح القومى ـ للهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبيـة ـ افتتاحه الناجح الثانى لموسمه هذا العام.

لأسباب عديدة تمتعت بالعرض، واعتبرته سهرة محترمة مسلية وطريفة. أهم هذه الأسباب: أننى تركت نفسى للعرض كمشاهد طفل، أو رجل شارع مرهق زهقان لا يخطر له أن يذهب خصيصا إلى المسرح، لكنه وجد نفسه فى العتبة معه سبعة عشر قرشا ثمن تذكرة للدخول، فقرر أن يقامر بالمبلغ الكبير ويدخل ذلك المبنى العتيق المزين بالأنوار وتزدحم بأخباره الصحف فى هوسة لا تنتهى.

مثل هذا المشاهد الطفل، أو ذاك الآخر، لا يريد من هذه الخشبة ـ كحد أدنى ـ إلا شيئين:

بهجة تريض خياله وتستوعبه بشكل تربوى أمين، ومحور يشد انتباهه إلى معنى يدعم كرامته.

والحقيقة أن هذين الشيئين هما تماما ما يجب أن تحققهما العروض الكوميدية الراقية، وما اصطلح على تسميتها عروض «البوليفار» المحترمة، المعتنى بها كسلعة تجارية نظيفة. تلك العروض التى لا يمكن أن يعترض أحد على ضرورتها لحفظ توازننا الفنى بين الجهامة وانبساط الأسارير.

المدهش أننا دائما نخفق عندما نتعمد تحقيق شىء بالذات، وننجح فى تحقيقه عندما لا يكون فى بالنا السعى إليه؛ فكم أخفقنا ونحن نسعى لتحقيق مطلب ضرورة وجود مسرح البوليفار التجارى النظيف فى هيئة القطاع العام للمسرح، وكم أخفقنا ونحن نسعى لتحقيق مطلب ضرورة وجود النص الكوميدى الصحى، الذى يجعلنا نضحك ونحتفظ فى نفس الوقت بكرامة الإنسان! كم أخفقنا حتى تطاولت علينا ألسنة أصحاب دكاكين الخردوات المسرحية فى سوق القطاع الخاص، وحتى كدنا ندرس مشروع إدراج بعض ميكروبات وآفات تلك الدكاكين لبيعها فى بيوتنا المسرحية، المفروض أنها تحت الإشراف الصحى الدقيق، ولقد وضعت تحت هذا الإشراف خصيصا لكيلا تتسرب إليها الميكروبات!

ولقد تعالت الصرخات حول العجز الذى نواجهه فى نصوص

المسرح الكوميدى، وكيف أننا ـ رغم شهرة الشعب المصرى بخفة الدم ـ عاجزون عن تقديم نص كوميدى، راق لمؤلف مصرى، مما يلجئنا إلى الترجمات التى تسقط جماهيريا لألف سبب وسبب.

والحقيقة التى تبينتها عن سبب أزمة العثور على نص كوميدى راق، هى أن الذين يقومون بالبحث عن مثل هذه النصوص لهم مفهومات كوميدية حقا حول المطلوب من النص الكوميدى. واسمحوا لى ـ ولغرورى المعتاد ـ أن أقول إن مفهومى الجاد للكوميديا ومطلبى الطموح لمسرح المتعة التجارى، هو الذى جعلنى أغرق فى الضحك والبهجة وأنا جالسة حيال عرض إدريس ـ أردش الذى أعتبره كوميديا بوليفار بأرقى ما يمكن أن يكون مستوى مثل هذه العروض.

المؤسف أن جمهور العرض، لكثرة ما كهربت له مغالطات النقاد والمتناقدين الجو، فقد الكثير من تلقائيته الطبيعية، وبدلا من أن يترك نفسه منبسطا لتلقى النكتة والفكاهة والمفارقة التى يعج بها العرض إلى أن يصل تدريجيا فى انسياب وبساطة إلى بؤرة العمل الجادة ـ التى هى ضرورة النص الكوميدى الراقى ـ فيستوعبها فى صحة ويقظة وطزاجة، ظل جمهورنا العزيز ـ وقد ارتبطت عنده الضحكات بالهزل والمجون ـ حريصا على ألا يضحك لأنه فى المسرح القومى، ولأن المسرحية تأليف يوسف إدريس، وموسيقى دكتور يوسف

شوقى، وبها باليه تصميم الباليرينا مايا سليم. ظل جمهورنا العزيز حارسا على نفسه أن يراعى ما يتصورها اللياقة لاستقبال الأعمال الفلسفية الجادة، ألا تبدو منه تلك الضحكات التى تراوده - حقا - مبديا وجها جادا غير مقتنع وغير مُقنع، مفوّتا على نفسه حقه الطبيعى فى الاستمتاع والراحة. ولقد حرصت فى المرات الثلاث التى شاهدت فيها العرض ألا أخفى ضحكاتى المنطلقة بصوت عال، إذ ربما شجعت جرأتى أحوال جيرانى فيضحكون مثلى ويسمرون، لكننى لم أفلح إلا على نطاق ضيق، وظلت بقية الجمهرة تبحث عن ذلك الخط «الفاوستى» الفلسفى الذى أشار إليه النقاد، وعبثا يجدونه فى عمل يكمن جماله فى بساطته وطفولته.

وأذكر عندما ذهبت أتجول فى الموسم المسرحى اللندنى العام الماضى، أنْ تحمست صديقتى - المتعمقة فى الثقافة والأدب الإنجليزى - لتأخذنى إلى عرض مسرحية حكايات كانتربرى للشاعر الإنجليزى الكلاسيكى شوسر، وقلت لصديقتى إننى متهيبة هذا العرض لأننى لا أعرف شوسر جيدا، فضحكت منى وأصرت أن تأخذنى لأبدّد مخاوفى وأبدأ أعرف كيف أحب شوسر بشكل مرح. ولا أذكر أننى ضحكت وتمتعت وقهقهت كما فعلت فى هذا العرض الذى تقدمه لندن كواحد من عروضها الكوميدية فى بوليفارها التجارى، حيث لا تنفصل البهجة والإمتاع والضحك عن الإنسانية ورياضة العقل.

وحين أعد بإعجابى، بالجنس الثالث، باعتبارها عرضا كوميديا، يخالجنى الإحساس بأن هذا الاعتبار قد يؤذى تصور يوسف إدريس عن مسرحيته التى يرتاح إلى وصفها بأنها: «ذهنية فلسفية»، وأخالفه فى هذا التصور كلية كما هو باد. لذلك أنا متفقة تماما مع تناول سعد أردش لها، ذلك التناول الذى تجنب بقدر المستطاع الجهامة والربكة الذهنية للتكابر الفلسفى المقحم، على حين حرص فى ذات الوقت باختياره الفنان عبد الرحمن أبو زهرة، أن يعطى هدفه الكوميدى الاستعراضى وزنه ومستواه الخاص.

عبد الرحمن أبو زهرة ـ الذى يحمل المسرحية بأدائه دور «آدم» ساعتين أو يزيد، لا يكاد يغيب فيها عن أعيننا ـ أعطانا نموذج الممثل الكوميدى الراقى النظيف الذى يذكرنا بمستوى تلك النماذج الكوميدية العالية الراقية أمثال «جيسون روبار» و«دافيد نيفن».

وأنا أذكر هذه النماذج العالمية فقط لأحدد ما أعنيه من نوعية بالذات فى التمثيل الكوميدى. ويلاحظ هنا أننى لم أذكر نوعية «لوريل وهاردى» ومن على هذه الشاكلة.

اختيار أردش لأبو زهرة كان مُهما وجوهريا حتّى أننى لا أكاد أتصور بديلا له فى هذا الدور.

استطاع أبو زهرة ـ بما يملكه من تركيبة نفسية وشعورية طبيعية، تحس المفارقة والفكاهة وتعكسها بشكل تلقائى رفيع فى لفتة أو نظرة

أو إيماءة مقتصدة ـ أن يأخذنا معه طيلة رحلة العرض دون ملل أو شعور بالانحدار أو السقوط، واستطاع بجاذبية حضوره المسرحى، وملامحه التى تبدو وكأنها تكتم دائما سخرية كامنة تتحين فرصة للانفجار بالنكتة، أن يجعل للكلمات الجادة مرورا سهلا أليفا إلى آذاننا، وأن يُعطى لغة يوسف إدريس زهوها المتفاعل مسرحيا.

اختيار سعد أردش لمحسنة توفيق فى دور «نارة» ـ التى تقول ذلك المونولوج الرائع الذى كتبتُ جزءا منه فى بداية المقال ـ كان موفقا، لكن محسنة ـ رغم أدائها الجيد المتكامل تماما مع أبو زهرة فى مشاهدهما سويا ـ لم تكن عند قمة إمكانياتها. محسنة توفيق تملك قدرة وإمكانية أغنى كثيرا وأثرى مما منحته لأدائها فى دور «نارة». على محسنة أن تعتنى بنفسها وتحبها أفضل من ذلك. وهذا إنذار.

الشىء الذى أقف عنده هو اختيار الأستاذ أردش لماجدة الخطيب فى دور «هيلدا» التى تقدمها «نارة» بهذا الوصف: «دكتور آدم، دى مش ممكن تكون من جنس البشر.. دى لازم اتولدت من ملاك اتجوز شيطان، من قديس حَب مومس، من جنية رافقت متصوف.. دى أتحداك إنك تلاقى كلام يوصفها». ويحدد كاتب المسرحية وصفها كالآتى: «هيلدا ـ المفروض أنها عالمة من السويد ـ امرأة عارمة الأنوثة، طاغية الشخصية، ذهبية الشعر الناعم كالحرير»، و«أنثى ساحرة حقا.. من فرط أنوثتها لا تستطيع أن تنظر إلى وجهها

مباشرة». وأنا أعتذر أن أقول إنَّ ماجدة الخطيب ـ للأسف ـ لم تستطع أن تعطينى ولو جزءا صغيرا من هذه التحميلة الصاعقة «لهيلدا السويدية»، إلا إذا كان المقصود هو إضحاكنا لهذه المفارقة، لكننى لا أرضى أن أضحك على مثل هذه المفارقات غير الإنسانية.

بقى الإطار الموسيقى الذى أعده الدكتور يوسف شوقى ليحتوى مؤثرات العرض من رقص وغناء وإيحاء. أعتقد أن الأستاذ سعد أردش لم يكن ليجد أفضل من أسلوب الدكتور شوقى لتحقيق تصوره الموسيقى لهذا العرض الذى يتطلب منه توظيفات عدة، مختلفة ومتساعدة.

الذى أطلبه فى النهاية من كل رب أسرة محتار كيف يمتع نفسه وأطفاله فى طبق واحد هو: أن يذهب بهم جميعا إلى هذا العرض، ويترك نفسه يضحك ويستجيب بما شاء له إدراكه، ويترك أطفاله يستجيبون بدورهم وفق ما يتفاعل به العرض مع خيالاتهم الصغيرة.



١٧
ملك الشحاتين

تأليف: نجيب سرور.

إخراج : جلال الشرقاوى.

الممثلون الرئيسيون: عزت العلايلى، صلاح منصور، ليلى جمال.

البيت المسرحى: خشبة مسرح البالون.

الموسم المسرحى: ١٩٧٠-١٩٧١.

أخيرا، وبعد غيبة أربع سنوات، يعود الفنان نجيب سرور للظهور بجبهة عالية فى شارعنا المسرحى بعرض ممتع «ملك الشحاتين»، والذى يعيد به، متعاونا مع المخرج جلال الشرقاوى، نجاحهما القديم سويا فى عملهما الباهر الباقى «آه يا ليل يا قمر».

مسافة فصل طويلة بين العملين، واختلاف كلى بين طبيعتهما المسرحية، لكن تجمعهما وحدة فى «النبض» و«المشغولية» لا تخطئهما

العين المتابعة ـ فى حرص ـ السلوك الفكرى والأسلوب الفنى عند الشاعر المسرحى نجيب سرور. حين تناول نجيب سرور ملحمة شعبية معروفة مثل «ياسين وبهية» واختارها بالذات ليعيد تقديمها، كان محركه الأول أن يوظف الملحمة المألوفة والحدوتة الشائعة لخدمة مسئوليته فى التعليق والاحتجاج وإبراز وجهة النظر ـ فى مجريات الأحوال ـ التى تمليها، بالضرورة، مرحلة قومية بالذات على وجدان الفنان الصادق.

ـ (الشخصية الخلاقة ذات الضمير اليقظ، واجبها يكون لخدمة المرحلة، والدور المنطقى للشخصية الخلاقة هو: التعليق والاحتجاج، وليس الاستعراض الثقافى أو الجمالى المجرد) ـ

خرج نجيب بمسرحيته «آه يا ليل يا قمر» ومن قبلها «ياسين وبهية». للنظرة الأولى العابرة يخيل للقارئ أو المشاهد أنها هى الملحمة الشائعة، ثم لا يلبث أن يكتشف الرسالة الجديدة، أو الصرخة المجددة، التى هى أساس الغرض فى أن يتكلف الفنان مشقة العودة إلى الحدوتة القديمة واقتطاع حكمتها المعروفة.

الحكمة فى أى عودة إلى قصة مشاعة أو شكل قديم طرق من قبل، إنما تكون لتسخيره فى توظيف جديد أو مجدد.

لم يتفرد نجيب بهذا المنهج ـ وإن كنت أعده أبرز من جند نفسه له ونفذ به إلى قلوب جمهورنا المسرحى فى سنوات مسرحنا الأخيرة.

كان منهج بريخت كذلك ـ كما حدده المعجبون به ـ أن يقتبس وأن يعيد التفسير، ويعيد الخلق، مضيفا فى كل محاولاته وجهة نظره الاجتماعية والسياسية المعاصرة.

لم يسلم بريخت فى اتباعه نهجه هذا من أن يثير السخط والنميمة حوله، حيث كان يعد فى نظر أعدائه: شكلاً من أشكال القرصنة الفنية والاستعارات الوقحة من كبار الكتاب الكلاسيكيين أمثال: شكسبير ومارلو، والمعاصرين القريبين أمثال كيبلنج وجوركى. وفى الدفاع عنه قال أحد أصدقائه: «لماذا ننكر أن بريخت يسرق؟.. نعم إنه يسرق، ولكن بعبقرية!».

وفى مطلع عام ١٩٢٨، أثيرت ضجة مسرحية فى لندن حول الجديد الذى قدمت به مسرحية إنجليزية قديمة هى «أوبرا الشحاتين» التى كتبها جون جاى عام ١٧٢٨. وسارعت سكرتيرة بريخت ـ متأثرة بما أثير حول هذه المسرحية ـ إلى ترجمتها إلى الألمانية وقدمتها لبريخت، الذى وجد فى النص الإنجليزى القديم إمكانيات لاقت هوًى خاصا فى نفسه.

الذى يهمنا من محصلة معرفة اتصال بريخت بنص «جاى» أنه وجد فيه الشكل الملائم لعرض مشغوليته المعاصرة، وإن كان من الصحيح والمهم أنه غيَّرَ وتصرف فى ملامحها تصرفا كاملا وشاملا، وأضاف إلى أسطر «جاى» الكثير والغالب من شعره الخاص المليء

بالحيوية والسخرية والنظرة الاجتماعية الخاصة، والتلميحات السياسية المتعلقة بتلك الأيام التى كان بريخت رهنها.

وعلى ذلك فحين انتهى بريخت من إعادة ابتكار هذا العمل ـ ربيع ١٩٢٨ ـ لم يتردد فى أن يعطيه اسما جديدا «أوبرا الثلاثة بنسات»، ولم يتردد كذلك فى أن يكتب تحتها بجدارة: «تأليف برتولد بريخت». والتأليف الموسيقى «كرت فيل».

وفى شتاء ٧٠-١٩٧١، وبعد اثنين وأربعين عاما من صدور «أوبرا الثلاث بنسات» لبريخت، يحس شاعر مسرحى مصرى أن هذه «الأوبرا» ـ التى هى فى حقيقتها سخرية فى الشكل والتأليف الموسيقى من الأوبرا التقليدية التى كان يعتبرها الموسيقى الثائر الشاب «كرت فيل» منعزلة فى رسالتها الفنية عن الجماهير العريضة ـ وجد شاعرنا المصرى أن هذه الأوبرا لا زالت موحية بإعادة اكتشاف، أو ابتكار جديد، يمكنه أن يحتوى إسقاطات وعذابات وصرخات وجدان عربى مثقل فى ظروف أمتنا الراهنة.

ويكون هذا الطموح هو المحرّك الأول والفعلى والدائم، الذى يعود بنجيب سرور ليستخدم أوبرا بريخت ـ كما استخدم من قبل حدوتة «ياسين وبهية» ـ ليقول كلمة لعلها تنفعنا فى واقعنا نحن المحدد بشئون منطقتنا المتوترة الخطيرة.

وكما شاء لبريخت من قبل أن يغير اسم أوبرا جاى وأن يعتبر

استناده إلى النص الإنجليزى لا يلغى أحقيته فى أن يقول عن «الثلاثة بنسات» إنها من تأليفه الخاص، يحق كل الحق لنجيب سرور أن يعطى نصه الجديد الاسم الذى اختاره: «ملك الشحاتين»، ولا يجب عليه أن يتردد فى قوله «تأليف نجيب سرور».

«ملك الشحاتين»، ورغم تشابهها الظاهرى «بأوبرا الثلاثة بنسات»، تختلف عنها اختلافا بينا، أولا: فى مسار الحدوتة نفسها. ثانيا: فى عرض وتوظيف الشخصيات الأساسية للمسرحية. وثالثا: فى مدلولات الحوار السائد، وإيحاءات المونولوجات الشعرية، ثم المضمون الكلى والنهائى للعمل الذى أراد المؤلف لنا أن نخرج به.

فى مسرحية «آه يا ليل يا قمر» يحدد نجيب سرور ما تعنيه شخصية «الإنجليزى» فى مسرحه حين يقول أحد أبطاله:

«اللى ياكل حقنا يبقى إنجليزى
حتى لو كان دمه مصرى».

«الإنجليزى» تقليديا فى تاريخنا، كان هو المحتل الباغى، الذى يمارس سلب الرزق وسلطة القهر بالظلم والعدوان.

وحيثما ظهرت دلائل وأفعال السطوة والظلم، واتحدت الأهداف والمصلحة مع المحتل، لا تعود الملامح القومية سوى مجرد أقنعة العدو الواحد الذى ما فتئ يسعى ويتخفى ليتمكن من محاصرة الشعوب المكافحة، وقهرها من بين صفوفها ومن داخل جسمها.

«الإقطاعى»، «الخائن»، «العميل»، «القامع لنبض الشعب الصحى»: كلهم لهم عند نجيب سرور مرادف «إنجليزى» بمعنى المحتل العدو.

ويتأكد لنا هذا التحديد «للإنجليزى» عند نجيب حين يضع فى ملك الشحاتين شخصية «جورج» الإنجليزى الذى يكسب من وراء فساد قطبى المسرحية:«أبو دراع ملك الشحاتين ـ صلاح منصور» و«أبو مطوة زعيم الحرامية ـ عزت العلايلى»، ويتضح لنا هنا أحد أوجه الاختلاف الجوهرية بين مسرحية نجيب ومسرحية بريخت، فى معنى شخصية «جورج» ومدلولها عند نجيب. أمام مقابلها: شخصية «براون»، رئيس شرطة لندن، ومدلولها عند بريخت.

«أبو دراع» و«أبو مطوة» مركزا قوة يتصارعان من أجل المنفعة الذاتية والتسلط المستمد على الدوام من مساندة «جورج» المحتل، وهما بذلك ـ لأنهما من أولاد البلد ـ أصبحا تابعين لجورج: ينفذان أغراضه، يلذ له اللهو واللعب بهما مع الاستفادة المستمرة من وراء رغبة كل منهما فى الإطاحة بالآخر والانتصار عليه ولو بالمضاربة فى دفع الرشاوى السخية للسيد «جورج».

نعرف أن «أبو دراع» يبنى مملكته بالاستغلال الذى يمارسه فى تجارته بالفقر، ونعرف أن «أبو مطوة» يسود بالرعب الذى يُشيعه.

ويصبح النزاع بين «الاستغلال» و«الرعب» وأيهما يظفر بالمَعْلَمة

على البشر، والحكم فى هذا النزاع، هو كمية ما يقبضه «جورج» ليرجح أحد الجانبين.

وتعود الصرخة الثائرة من جديد فى وجه «الرعب» و«الاستغلال» و«المحتل»: هؤلاء «الإنجليز» جميعا:

«لحد إمتى هايفضلوا المساجين مصريين والسجانة إنجليز؟».

يقدم نجيب شخصيتى «أبو دراع» و«أبو مطوة» تقديما مركبا: كلاهما يلعب شخصيته الفاسدة، وفى نفس الوقت يدينها ويقوم بدور «المرشد» عن فساده، و«المنبّه» إلى أوجه التلاعب فى منطقه الملتوى وطيبته الكاذبة.

يقول «أبو دراع» مبينا جانبا من أسلوبه:

«آدى الفن بصحيح. آدى الشحاتة والا بلاش. الشحات الناجح هو الشحات المطرب، والمطرب الناجح هو المطرب الشحات...» «إنت فاكر البلد وسيه ترمح فيها على كيفك؟... دى متقسمة يا بنى ومتوزعة ومتوضبة...»

غير أننا نجد أن المؤلف اختص «أبو مطوة» ـ زعيم الحرامية ـ بتوظيف إضافى، فيعطيه أحيانا «لسانه» واحتجاجه، فنجد «لأبومطوة» مونولوجاته المفعمة بالسخط والثورة على الفساد والرعب

المتسبب هو شخصيا بجزء مباشر فيه. ويتضح هذا فى مونولوجه السريع الطويل الذى يبدؤه:

«.. الحكاية مش حكاية إيه.. الحكاية حكاية إيه وآه وأوه ويوه ومين وفين وليه وإمتى وإزاى وكام واشمعنى وعشان إيه وعشان مين وعشانا عليك يارب..» إلى أن يصل ـ بعد كلمات متدافعة متضاربة هستيرية ومنفعلة وساخرة، تبنى بتراكمها المهوش والمشوش عن عمد حالة ألم محض تحسه غائرا فى قلبك ـ فيقول فى نهاية المونولوج فى تهالك وسخرية: **«.. وشيّل وشيل وطّى ونافق ودلك وغطرش. ثلاثة بالله ما دقت فى حياتى ألذ من البلاك آند هوايت»**.

بين قطبى النزاع «أبو دراع» و«أبو مطوة» هناك الصلة: «ألماظ ـ ليلى جمال»: ابنة الأول التى خطفها الثانى ليتزوجها. «ألماظ» ابنة «الاستغلال»، وحبيبة «الرعب».. لكنها مع ذلك هى ـ عند نجيب ـ خيط التحول إلى الأمل. كيف ذلك؟

لو أننا نظرنا إلى «أبو دراع» ـ «الاستغلال» ـ لوجدنا أنه قرين «الغيبوبة»، فزوجته «نفوسة ـ ملك الجمل» لا تفيق من الخمر، وهى فى ذات الوقت طرف فى شركة للتجارة فى المومسات مع «لواحظ ـ تغريد البشبيشى» صاحبة بيت الدعارة والزوجة الأولى لـ «أبو مطوة ـ الرعب». وتصبح الدائرة المتحدة فى المسرحية هكذا: «الاستغلال»،

«الغيبوبة»، «الدعارة»، «الرعب»: أصابع «جورج - الإحتلال» المكتملة المطبقة على عنق الشعب المسجون.

«ألماظ» تتجاذبها الأحداث وحدة التناحر بين والدها وحبيبها؛ تتلمس رويدا رويدا أطراف الدائرة، ويوقظها أن قبضة «جورج» القوية الضاغطة على عنق بلادها، ليست فى حقيقتها سوى تجميع للأصابع المنحرفة من أهلها. وتعلو أغنية المساجين لتملأ أذنى ألماظ بالوعى والتطهير المتعاظم:

«يا حَبسة الزنازين
يا ليل يا ليل يا عين
يا حبس فيك مظاليم
تلفيق وكذب ف كذب
يا قاضى سينك جيم
يا لابسين الجوانتى إديكو فيها الدم
هى استغماية ولاّ دى التلات ورقات؟».

ويكون مطلوبا أن تتناهض «ألماظ» ابنة الدائرة المظلمة، وتتعاون مع المساجين على تحطيم الدائرة والقيد، وتغنى شعارها الذى انبثق داخلها وليدا:

«البادى بالعدوان ظالم
والظالم بالعدوان بادى

والمظلوم أظلم لو سالم
أو سلم وماخدش التار»

وحين يعود «أبو دراع» و«أبو مطوة» للنزاع، تلجأ ألماظ فى حسم النزاع إلى الشورى المباشرة من قاعدة المتفرجين فى الصالة، ويكون الرد الصادق من الناس: «لا أبو مطوة ينفع ولا أبو دراع».

وحين تثبت الصالة صحوتها وإيجابيتها، يتخاذل كل من «أبو دراع» و«أبو مطوة».

«الصالة لما تتكلم
نسمع كلامها ونتعلم

....

الشعب لما يتكلم
كل المسارح تتكلم»

وتنتهى الأوبريت بألماظ الجديدة، مع الدعوة الخالدة فى نشيد ساخن الحماس صادق النبل:

«يا شعب يا معلم
يا صابر اتكلم
علمنا واهدينا
عدينا عدينا
يمين يا مصريين

بالطين وغالى الطين

....

إن عتّبك ملعون
لتولعى يا مصر
ويكون ترابك جمر

....

وكل روح على كف
فداكى يا بلادى».

أمام نص زاخر مشحون كهذا، تعود جلال الشرقاوى ـ خاصة عندما يكون تعاونه مع نجيب سرور ـ أن يوازن الزحمة والسخونة بنوافذ يفتحها هنا وهناك للبهجة والإمتاع، فهو خبير بطبع المشاهد الملول، خاصة إذا كان هذا المشاهد مقصده مسرح البالون والفرقة الاستعراضية. ولقد شكرت لجلال الشرقاوى فى نفسى ـ كمشاهدة فى جو حار ـ تركيزه على عنصر الإمتاع والتسلية فى العرض الذى قدمه، وتوفيقه ـ إلى جانب ذلك ـ فى ألا يُغفل أيا من الخطوط الجوهرية التى حاولتُ بدورى أن أوضحها فى تحليلى لهذا العمل الضخم الجذاب.

ويحق لى الاعتراف بأن جانبا كبيرا مما وصلت إليه فى تحليلى، لم يكن بإمكانى أن أصل إليه بسهولة من مجرد

قـراءتى للنص دون مشاهدتى المتمعنة الملتذة التى أتاحها لى جلال الشرقاوى بعرضه الواعى المتفتح للإيحاءات الثاقبة التى يتضمنها النص.

أقول هذا وفى اعتبارى الصعوبات المادية، التى لابد أن كان لها التأثير المباشر فى تعويق تنفيذ كثير من تصورات المخرج وطموحه.

صعوبة مباشرة عانينا منها نحن المشاهدين، وهى اختلال أجهزة الصوت وعدم دقتها، مما أدى إلى تفويت وصول كثير من الكلمات والأغنيات وبالتالى المعانى!

ولاشك أن إحساس الفنان، المغنى أو الممثل، أن كلماته فى حالة قلق بين أن تكون قد وصلت أو لم تصل، له من رد الفعل بداخله ما يجعله يحمل أعباء مهمته مضاعفة.

ولذلك فإن المجموعة الفنانة التى قامت بحمل هذا العمل تستحق الثناء والتحية مرتين، وإن كنت لا أريد التخصيص، إلا أن عزت العلايلى، بامتيازه المتصاعد، يرغمنى أن أذكره بشكل خاص كفنان يرتقى فى نجاح درجات التمثيل الجاد والكوميدى والاستعراضى على حد سواء.

وأعتقد أن ليلى جمال، بعد أن أثبتت وجودها الجذاب الصبوح الملىء بالحيوية والوعود، جدير بها أن تبدأ بقيمتها الفنية كممثلة

استعراضية، لها حضور قريب إلى القلب، مع حساسية وموهبة لا يعوزها إلا الرعاية والحماية.

ورغم دوره الثانوى «شحات الشحات»، إلا أن ممثلا مجهولا ـ أو جديدا ـ اسمه: محمد عبد العزيز، استطاع أن يستأثر بانتباهنا وضحكاتنا طيلة حضوره على المسرح، وعسى ألا يعود مجهولا، وعشمنا أن يظل جديدا.

«ملك الشحاتين» أساسا من العروض الاستعراضية، يشكل فيه الرقص والموسيقى جانبا جوهريا. والحقيقة أن تشكيل لوحات الرقص والحركات لم تكن سوى أشتات جمل رأيناها من قبل هنا وهناك، و«كله رقص بلدى هات»، باستثناء لوحة «بيت الموسات» التى لم يكن تكوينها أو أداؤها جديدا، وإن كان متقنا حيا.

وبينما تواضعت الرقصات، امتازت الموسيقى، التى اشترك فى وضعها حشد من سبعة موسيقيين هم: محمد الموجى، حلمى بكر، فؤاد حلمى، عبد الحميد عبد الرحمن، عزت الجاهلى، طه ناجى، وعبد الرحمن المصرى.



النار والزيتون

تأليف: ألفريد فرج.

الموسم المسرحى: ١٩٧٠.

حين يصل ألفريد فرج ليقول: «**جعلت بطلى هو القضية، بالمعنى الحرفى للكلمة**»، كان لابد أن يجابهه فورا الشكل الذى يفرضه هذا المنطق، ويعبر عنه فى مقدمته قائلا: «.. التمست طريقى عند مبتدعى المسرح السياسى فى أوروبا، ومؤلفى العروض المسرحية التسجيلية، وعند مصممى عروض ما يسمونه: صالات الليل السياسية وما إلى ذلك.. ولا أجزم أن هذا هو الشكل الأمثل لعرض موضوع قضية فلسطين، ولكنى أزعم أنه أحد الأشكال المناسبة. تطورت العلاقة بين منصة المسرح والجمهور فى الصالة خلال عشرات السنين الأخيرة.

كانت المنصة فى السابق تتجاهل وجود الجمهور كلية، وقد أقامت بين الممثلين والجمهور حائطا أصم، حدوده هى إضاءة مقدمة المسرح، والممثل يمثل كأنه لا يشعر بوجود الجمهور. وقد نقل بريخت المسرح بعد ذلك إلى مرحلة أخرى.. صار الممثل البريختى يخاطب الجمهور ويمثل للجمهور، أصبح حضور الجمهور جزءا أساسيا من فن المسرح. ولكن بريخت كان يحتكم للجمهور؛ أضفى على الجمهور صفة القاضى والحكم. ثم تطور المسرح إلى اعتبار الجمهور تجمعا سياسيا، على المسرح أن يثيره ويقوده.. صار الجمهور أقرب للمتظاهرين منه للقضاة، وبذلك اكتسب المسرح سخونة أعلى.. وقد ساهم الكثير من المسرحيين الكبار فى هذا التطور الفنى الخطير، ابتداء من بسكاتور رائد المسرح السياسى، ومرورا ببريخت - عملاقه وملهمه الأكبر - ووصولاً إلى بيتر فايس... وبيتر بروك المخرج الإنجليزى..»

وحين يحدد ألفريد فرج فى حديثه معى أربعة عروض بالذات هى: عرض «لا أريد أن أموت نجيبا» فى فرنسا، و«على الطريق» فى ألمانيا، و«عشرة أيام» فى روسيا، و«يو إس» فى لندن، ساعدته فى تشكيل مفتاحه الذى عالج به باب القضية الفلسطينية، لابد أن نعرف أن ما يعطى تجربته أصالتها أولاً وأخيرا هو مدى قدرته على توظيف ما استلهمه من الفنية المتداولة عالميا لخدمة قضيته،

التى تختلف طبيعة علاقته بها عن طبيعة العلاقة التى يعرضها مثلا المخرج الإنجليزى بيتر بروك بينه وبين فيتنام فى «يو إس». إن المحك الذى دفع بيتر بروك لتجنيد مجموعة من الفنانين لإقامة عرض عن فيتنام، يختلف فى كثير من جوانبه عن المحك الذى يحرك ألفريد فرج ليقدم عرضا عن فلسطين. المحك عند بيتر بروك هو تساؤله: «إذا قلت إننى أهتم بفيتنام - أنا الأوروبى الغربى - فكيف يمكن أن يؤثر ذلك فى طريقة قضائى لوقتى؟».

إن تجربة بيتر بروك هى تجربة البحث عن تأثير فيتنام على الضمير الأوروبى. فى قضية فلسطين: نحن الشقان. نحن الحدث. وعلينا أيضا أن نكون المصورين لتأثرنا به. بيتر بروك يعترف أنه لا يعرف تماما ما الذى يريد أن يفعله، لكنه يرفض أن يظل صامتا يشهد من شباكه رجلا يقتل، لذلك فهو يدق على الضمير الأوروبى ليجادله وليندد بعجز الأوروبى - وبعجزه ضمنيا - الذى ينظر والمذابح مستمرة. لكن الأمر يظل عند بيتر بروك متروكا للظروف التلقائية لمسار خلق العرض، ويكون الجدل لديه متشابها مع استعراض طول النفس واختبار متانة اللغة، فتبدو فيتنام فى نهاية الأمر - رغم براعة العمل وإثارته - كلعبة «الساندوس»، التى يفتحون بها صدورهم من أجل تحقيق الاكتمال الرياضى.

عند ألفريد فرج الأمر يختلف ـ لابد أن يختلف ـ فنحن القتيل، لا شخص آخر نطل عليه من النافذة ويؤلمنا منظره، لذلك فألفريد فرج أمامه غرض واضح هو محكه الأول ومحركه للعمل الفنى منذ البداية، وهو: التعبئة للمقاومة، وهو غرض محكوم به ومطالب بالوصـول إليـه. وعلى ذلك فبينما تكون صرخة بروك لإدانة الحرب أو وقف الصراع، يستلزم عملنا المسرحى أن تكون صرخته دعوة لأنفسنا لكى نصارع قاتلينا وإدانة كل ما يعوق مقاومتهم الحربية. هنا يختلف الخط بين مسرحنا عن المقاومة، ومسرح الأوروبى عن موضوع مثل فيتنام، وهنا تختلف جدوى الجدل عن الحرب لدينا ولديهم. وعند هذا الاختلاف تبرز القيمة الحقيقية لمسرحية ألفريد فرج.

يقول ألفريد فرج: «الذى يكتب أو يقدم مسرحيته عن القضية الفلسطينية، لابد أن يقرأ عنها ما يساوى أو يزيد عن الذى يقدم بحثا عنها للدكتوراه..»، ومع ذلك فلم يكن من الممكن للقراءة أن تعطى الوجدان الفنى تلك الشحنة من الغضب والملامسة الحية لاستعار القضية، كتلك التى هيأتها الزيارة لمواقع العمل الفدائى وجها لوجه أمام المقاومة وضحايا العدوان الصهيونى.

مع أشرطة التسجيل أجلسنى ألفريد فرج:

ـ «هذا كلام لا يمكن أن يقوله مؤلف.. قالته فلاحة!».

- «هكذا تتكلم أم الشهيد، لا دموع ولا شكاية.»
- «هكذا يتكلم الفدائى بهدوء وصفاء ذهن.»
- «ما بدنا طحين بدنا أرضنا: هذه كلمات قروية فقيرة.»
- «هذه الزغاريد فى جنازة شهيد.»
- «أقوى ما فى القضية: المحارب الذى يتوضأ فى نهر الأردن ثم يعبره ليعود أو لا يعود.»
- «لم أشاهد دمعة واحدة. كل الذين قابلتهم وتحدثت إليهم فى مواقع العمل أو العدوان يحكون ما يوصلك إلى درجة الانفعال والتوتر، دون أن ينفعلوا أو يفلت منهم الزمام. جاء هذا التأثير على لسان إحدى الشخصيات حين تقول سلمى: لا تبكوا. لا يبك أحد. اغضبوا!»
- «هذا النص الذى أقدمه أحب أن يوحى عرضه بأن جماعة من الممثلين الهواة أو من شباب المناضلين قد اتفقوا على عرضه بروح الفريق، وبحماس الهواة والشباب وتقاليدهم.»
- «هذه مسرحية إيقاع: سرعتها وانتقالها من مشهد لمشهد فى الحال هما ضمان نجاحها. يجب أن يتصور المخرج أن هذه مسرحية من صنع شباب المناضلين، الذين اختاروا حياة الكفاح، وعلموا بالتجربة الحية أن لحظة تأخير أو تلكؤ واحدة كفيلة أحيانا بأن

تفقد أحد المحاربين حياته.»

- «نعم، إن سرعة إيقاع هذه المسرحية هو الكفيل بإبراز روح الإقدام ومهارات الحركة، التى تنطوى عليها أعمال الحرب الشعبية.»

- «الصورة الفوتوغرافية جانب أساسى فى تعبير هذا العرض المسرحى الذى يجب أن يجسد الجريمة الصهيونية بالتسجيل الحى.»

* * *

مسرحية من هذا النوع عمودها الفقرى هو الإيقاع، الذى تحدثه تكوينات المشاهد ومواقعها، وتقطيعات الجدل وتدخيلات الوقائع الحية بأشكالها المتعددة من بيانات وإحصائيات وصور وأقوال وأحداث.. إلخ، إلى جانب الغناء الذى له دور أساسى؛ حيث يؤدى أحيانا التصوير الضمنى للموقف، وأحيانا تلخيص العبء الشعورى، وأحيانا دور الحث والتحريض المباشر والتجميع على الموقف. ومثل هذه المسرحية لا يمكن سردها أو حكايتها. الذى يمكن تقديمه بشكل مقتضب هو الخط الفكرى الواضح فى تشكيلاتها. ألفريد فرج يبدأ من نقطة الواقع الذى لمسه بالفعل: واقع المقاومة. وهو حين يقدمها، يقدمها بشكل يفرض نفسه بشرعية وبسالة غير معتذر ولا متردد، ومن خلال فدائى شاب «أبو شريف» يقدم فى لباقة ورهافة شاعرية أشد نقده للانفعال فى لحظة مواجهة العدو. نجد أبو شريف - الغارق فى عاطفيته الثورية وقد حمّلته أمه برتقالة

ليزرعها على قبر أبيه فى الأرض المحتلة - لا يملك إلا أن ينفعل بسبب العدو لحظة تنفيذه لمهمة إلقاء قنبلة، مما يؤدى إلى إصابته، وقبل أن يذهب شهيدا يواجه قائده ويعترف بخطئه رغم نجاحه فى تنفيذ المهمة، ويقول: «آخر غلطة يا صاحبى» ثم يستشهد. ومن خلال نفس الفدائى - أبو شريف - وفى لحظة مواجهة متصورة - احتمالية - مع مجندة إسرائيلية، يتكشف لكليهما أنهما كانا أصدقاء طفولة قبل أن تجبر أسرة أبو شريف على النزوح. ويعالج ألفريد فرج كيف يتحول الإنسان وتختفى عذوبته وتضيع معالمه الإنسانية فى اللحظة التى يرتضى أن يلبس فيها زى العسكرية المعتدية، ولا مناص من أن يكون هناك الخط الباتر بين المجندة الصهيونية والفدائى. وربما كانت هذه السطور من أغنية الضابط الإسرائيلى من أبرع المواقف التى أراد ألفريد فرج أن يلخص بها منطق المحتل الإسرائيلى حين يريد أن يبدو كريما أو حرا فيكون فى قمة شراسته. وتقول الأغنية:

«خذ يا عربى
عرضك أو أرضك أو عمرك
من رحمة إسرائيل:
شعب الله المختار.
إحنا اللى قسمنا
وانت اللى حتختار».

هذا المنطق الإسرائيلى يحرص خط المسرحية من البداية إلى النهاية على فضحه وتعرية أقنعته بالإقناع والتنوير وإنعاش الذاكرة، مستخدما لتحقيق ذلك الأقوال المباشرة المقتطفة من كلمات زعماء إسرائيل وفلاسفة الصهيونية، أو من خلال استعارة واقع المحاكمات المزيفة وسجلات الأمم المتحدة.. إلخ، أو من خلال استعراض «طبق الأصل» لطبيعة المنطق الذى يشكل ويسيطر على وجدان الفرد الإسرائيلى، ويجعله أسيرا أبديا للطمس الصهيونى لبشريته، والذى استطاع أن يجعل مجندا فى السابعة عشرة من عمره قادرا على قتل ٤٣ فلاحا عربيا أعزل من دون أن يختلج له جفن.

وحين تذكر لألفريد فرج كلمته على لسان كليبر فى مسرحيته سليمان الحلبى: «إن بلدا تدمدم فيه المقاومة ليس بلدا محتلاً بعد»، نفهم الحرص الذى يقوده فى مشاهد النار والزيتون، حتى يستمر صعود الدفع إلى المقاومة، من خلال إطار هادئ حثيث لا يرتفع صوته صاخبا، بل يندس فى طيات العمل مغلفا كل شىء، ويكون فى النهاية الدعوة المبلورة للنار من أجل الزيتون.

١٩

ثورة الزنج (شعر)

تأليف: الشاعر معين بسيسو.

١٩٧٠.

الموسم المسرحى القاهرى - فى ملتى واعتقادى - لم يبدأ بعد. وهو لن يبدأ حتى يتم الإعداد النهائى، ويجىء يوم الافتتاح لعملين «مُهمين» «عظيمين» هما :

* «النار والزيتون»، لألفريد فرج - وقد سبق وقدمته فى مقال سابق.
* «ثورة الزنج»، للشاعر الفلسطينى معين بسيسو.

العملان يقفان معا باكورة جليلة لمسرح السبعينات العربى، المسرح الذى يعرف أنه، وهو يرفض، عليه أن يقدم البديل واضحا، يقترحه ويطرحه ويأخذه موقفا متكاملا يحمله على عاتقه، وإلى جانبه يقف، ويكون له نبض المرحلة.

وإذ يقول ألفريد فرج: «البطل هو القضية»، نجد عمله يكثف شحنته بخلق الإيقاع المتلاحق المتوالى المتنقل، من موقف يشبه نفس حركة الفدائى وهو ينفذ عملياته متنقلا فى خفة وسرعة ويقظة من موقع لموقع. ومن كثافة الشحنة ـ التى قوامها المزج الفنى بين الأحداث الجارية ومحركاتها السياسية: تاريخية ومعاصرة ـ تتقطر لنا القضية ـ البطل ـ مبلورة جيدة الطرح، تأخذك لفهمها بجدلها، ثم تسير بك صريحة الاتجاه إلى دعوة التجميع حول المقاومة.

عند معين بسيسو: المشغولية هى الثورة: استمرارها وانطلاق فعاليتها، كيف يتم ذلك بعيدا عن الحدأة المتربصة التى تشتهى دائما نهش لحمها الحار لكى يجهض الميلاد كل مرة.

القضية: بطل. والثورة مشغولية. ساقان قويتان تتزاملان وتتساندان معا فى حمل فننا المسرحى للخروج من بؤرته ـ التى بدا وكأنه كاد يتجمد عندها ـ إلى رحاب أكثر اتساعا وجدوى وسخونة.

إن معين بسيسو ـ كفلسطينى تأكله وتشربه القضية منذ وعى التعبير والارتباط بالهموم ـ كان طبيعيا أن يكون مدخله إلى مسرح المقاومة من جانب يختلف عن ألفريد فرج وإن تكامل معه. إنه يأخذنا من حيث يتركنا ألفريد متوترين مهيئين لطريق المقاومة، ويفتح باب الريح.

لماذا تتعدد الفرق؟ ما معنى الظاهرة، والثورة لم تكد تتماثل إلى نفسها؟ كيف يمكن أن تتم المقايضة على الثورة بانتحال أشباه الحلول، التى لم تكن سوى الإجهاض الفعلى للحمل الذى شالته القضية، وهنا على وهن، خلال سنوات عذاب وتيه طوال؟

وكما فرض الموضوع على ألفريد فرج اختيارا لإطار التنفيذ، كذلك كان لابد أن تفرض هذه المشغولية وتساؤلاتها وقلقها إطارها من التنفيذ، ولم يكن ممكنا أن يستوعبها عند معين سوى التصور الشعرى الدرامى. إن القرار هنا لم يتخذه الشاعر، بمعنى: أن الشاعر لا يستطيع أن يقول: سأكتب مسرحية شعرية لأنى شاعر، فهذا لا يمكن أن يتم، لكن المشغولية وحدها هى التى تفرض قالبها، وهى التى فرضت، لكى تتنفذ، أن تكون من خلال تصور شعرى. وإن كان بوسعنا أن نقول إن حقيقة معين بسيسو كشاعر، كان لها مدخل فى تشكيل اختيار المشغولية، التى يكون تصويرها الأمثل: إطار الشعر.

ولعل كلمة «التصور الشعرى للتنفيذ» يجعلنا نفهم عبارة «المسرح الشعرى» بأنه ليس الذى يكون حواره شعرا فقط، بل حين يكون التصور العام للمسرحية بذاته صيغة شعرية تفرض الشكل والرمز واللفظ والإيقاع، بمعنى أننا لو رسمنا المسرحية إلى خطوطها الأولى المجردة، لوجدنا الخطة بذاتها صورة من الشعر. وتلقائيا نأخذ

الشخصيات ثوبها من اللغة والإيقاعات الملائمة، ويصبح تتابع المواقف والمشاهد تتابعا ووراءه حس الإيقاع الشعرى، وموظفا ـ كما هى وظيفة الشعر ـ لكى يعطيك رسائل وإيحاءات أبعد وأعمق وأكبر كثيرا من الحدود الظاهرة.

فاختيار «الشعر» للمسرح لا يكون أبدا من باب الوجاهة، إنما تدعوك إليه حاجتك عندما تريد أن تعطى كثافة من نوع خاص للكلمة العابرة، للمعنى المتكرر، للقصة المألوفة. إن «الشعر» يعرف أنك تجلس على الكرسى وتعرف كل شىء، لكنه يريدك أن تعيد النظر فى الثابت عندك، فيما تعتقد أنه «لون ثوبك»، أو «ملمس جلدك». تعيد النظر فى فهمك لحزنك أو يأسك أو دموعك: الشعر يجرى معك حوارا صامتا، ضمنيا، حوارا يتبادله معك عبر قنوات تعرفها، لكنك لا تُسميها.

و«الشعر» لا يطلب منك سوى أن تحسه أولا حتى يمكن لعقلك أن يضىء بإدراكه وفهمه، وهذا لا يكلفك سوى أن تفتح جانب الشعر الكامن فيك ليسطع «الشعر» بالانفتاح عليك. فالكثافة الشعرية التى تختزل المدلولات فى لمحة لابد أن نجمع لها ـ لنستطيع التراسل معها ـ غير إحساسنا ومزاجنا اليومى العادى المنهوك. الاجتماع بالشعر يتطلب منا أن نستحضر أفضل ما فينا: شفافيتنا، وخيرنا، وعشقنا الخصيب للحياة، لنفهم ـ عبره ـ شكل الحب الذى

يدفعنا للقتال، شكل النقاء الذى لا يبلغ طهره إلا بالدم، وشكل الحنان الرؤوم المسك بحد السكين؛ فعبر «الشعر» وحده يمكننا أن نلتقط ونفهم هذه الجدلية الرائعة للمقاومة.

هذا الشعر، الذى أعنيه فى المسرح، هو الذى لا يبلغ كماله الشعرى حتى تحس به معقودا، ولا يبلغ المسرح به كماله الدرامى حتى نراه منصوبا على أرضية من تصور شعرى، نحس فيه هبات الشعر تأتينا ولا ندرى سوى أنها تعبق كل أركان العمل.

ولنعد إلى مشغولية معين بسيسو وتصوره الشعرى لها.

ماذا يحدث عندما تبدأ تيارات الثورة تموج وتتجمع وتحتدم لكى تنبثق؟

الإجابة لم تكن قَطّ بعيدة عن مشهدنا. العشرون سنة الأخيرة لم تكن سوى مسرح لألوان من فنون أساليب قمع الثورات فى آسيا وأمريكا اللاتينية وإفريقيا، بل وداخل معسكر الاحتلال ذاته. الطريقة المثلى - كما بينتها آخر البحوث العلمية - هى الطريقة الأرثوذكسية القديمة: أن يأخذ ضارب الثورة أولا جلدا بلون الأرض ليزحف ويتمكن قبل أن يلحظه أحد، وتكون ناصية المعركة عندئذ بيده: فلتأخذ الأقوال شكلا ثوريا لتنحرف بالثورة، ولتأخذ الإذاعات والأقلام والكتب وحلقات البحث شكل الاهتمام باستعراض ثورات التاريخ، لتؤلف من جديد - وفق ما يمكن أن تطعن به الثورات

المعاصرة ـ التاريخ، الحقائق، الأسماء، الأبطال.. كلهم تحت الطلب: يغسلون ويقطعون ويصبغون بالحجم واللون المطلوب، ولتستغل الثورات الحية ويوظف صدقها وسخونتها كمؤثرات طبيعية تضفى على الباطل لمحات من الحق، لكنها تظل «كومبارس» تحت السيطرة، تتحرك حين يُراد لها ،وتتجمد حين يشار لها «ستوب».

من هذا الواقع يتولد التصور الشامل للمسرحية عند معين. وهاهو صندوق الدنيا ـ لعبة الأطفال ـ سيدعونا للمشاهدة:

«صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل
أوراق تغسل، أوراق تصبغ
والرأس المقطوع، وأوراق النقد الزائفة على حبل غسيل...»

وإذا بنا أمام صخب حاد يمتزج فيه صوت آلة التيكرز (آلة نقل الأخبار الصحفية عبر الوكالات إلى أنحاء العالم) مع هدير غسالة كهربائية، ويدور التعامل بين الرجل المنوط بالتيكرز والرجل المنوط بالغسالة. الأول يقطع ورق الأخبار والأحداث ويعطيها للثانى يلقيها فى الغسالة؛ يغسلها ثم يدلق فوقها سوائل الألوان، ثم ينشرها إلى جانب أوراق أخرى على الحبل تمهيدا لكى تكتبها آلة التيكرز من جديد بصبغتها ذات الأهداف، والغسالة تهدر وهى تدور بما فيها من

وجوه ورجال وعصور ذابت حقيقتها فى الصابون، وغسلت ملامحها تماما لكى يتم قتلها بالحبر المسكوب فوقها:

«.. من سوف يعاقب من يقتل بالحبر؟

من يقتل تاريخا، من يقتل أبطالا بالحبر؟»

ويتواصل العمل فى حماس وزحمة، ويستمر التعامل بين المتآمرين، التيكرز والغسالة:

«لابد وأن نغسل هذا الوجه. الآن نغسله، نصبغه، ونعلقه فوق الحبل.

سنصور بعد قليل.

- تصور من؟

- وجه فلسطين

....

لا. وجه فلسطين قريب.

لنؤلف ونصور وجها آخر.

وجها نرفعه كالحجر ونضرب وجه فلسطين

والتاريخ يمد الكفين بسلة أحجار»

ويتجمد الحوار بين المتآمرين وهما فى حركة الاستمرار، حيث

يقطعها دخول امرأة لا تنظر إليهما، ولا يشعران هما بها. وفى مونولوج مكثف تلخص هذه المرأة رمزها، معاناتها، تفتحها ـ رغم المرارة ـ للأمل أبدا:

«أنا فى واجهة متاجرهم تلك المانيكان، مانيكان فلسطين: تظهر حين يريدون.. وتغيب عن المسرح حين يريدون...

صدرى حائط... ظهرى حائط... وعليه يلصق هذا الإعلان وذلك الإعلان.

شريانى حبل غسيل... ينصب لتعلق فيه هذى الورقة أو تلك الورقة.

أنا فى طبق القرن العشرين.. أأكل بالشوكة والسكين.. لكن سوف يجيئون.. سوف يجيئون.. وسيقطع هذا الحبل، وتحطم هذى الغسالة، وتكسر هذى الآلة..».

وتغيب المرأة، وتعود الحركة إلى عهدها، ويعود الرجل التيكرز إلى اقتراحه بالابتعاد عن وجه فلسطين القريب والبحث عن وجه «ننهضه من مقبرة التاريخ»، ليضرب به وجه فلسطين وكل الأوجه المشابهة، وليكن وجه صاحب الزنج القديم عبد الله بن محمد، الثائر فى القرن الثالث للهجرة:

«فلقد ثار الزنج

برافو..
وانتصروا فى معركة أو معركتين
برافو..
البصرة سقطت فى أيديهم
لكن ما أسرع ما سقطوا تحت نوافذ بغداد
برافو بغداد».

عبد الله بن محمد قام بثورته سنة ٢٥٥ هجرية بعد أن أعد لها ست سنوات، «اتصل بالرقيق الذين كانوا يعملون حول البصرة فى كسح السباخ، وفى إصلاح الأرض، وفى استخراج الملح، وفى غير ذلك.. وكان المترفون يسومونهم ألوان الخسف والعنف. ولم يكد عبد الله بن محمد يتصل بهم حتى استجابوا له مسرعين وتكاثروا حوله.. مضى فى نشر دعوته وتحرير الرقيق، وضم الأحرار من الفقراء والبائسين وكون منهم جيشا ضخما يهدد السلطان، وكلف المعتمد خليفة بغداد أخاه الموفق ليعد حيلة لقمع الثورة، ونجح الموفق فى مهمته بعد أعوام من الجهد والديكتاتورية الصارمة، ولم يستسلم عبد الله بن محمد حتى أخذوه هو وأصحابه وصلبوا جميعا..»، ولا تذكر كتب التاريخ هذا الثائر عبد الله إلا بكلمة الخبيث الملعون.

«القتلة:

المعتمد بأمر الله قتلنى مرة.. وقتلت على أيدى وراقيه فى القرن

الثالث مرة. ها هم قد وضعوا السكين على عنقى فى القرن العشرين.

لكنى لن أقتل بعد الآن».

تختلف وجهة النظر بين المتآمرين، فالرجل الغسالة يتخوف الاقتراب من الزنج وعبد الله بن محمد.

«أنا لا أصل الثورة بالثورة..

أنا لن ألقى لوحا من خشب أو حتى عود ثقاب جسرا.

بين القرن الثالث والقرن العشرين لنصور وجه فلسطين.

وكما أغسلها، أصبغها، أخرجها.. وكما تكتبها أنت

هى ذى فوق الحبل فلسطين».

يحتشد الكومبارس فى مواقعهم المرسومة بين الديكورات الملائمة، ويبدأ تصوير «كلاكيت أول مرة ـ فيلم فلسطين فى القلب». تبدأ الجلبة وتختلط صيحات المزايدات: «مهندسون، مدرسون، شهداء وشعراء وأبطال» مع البيع والشراء.

«.. حجر من عكا.. رماد من جثث المذبوحين المحترقين فى دير ياسين» مع التسول «بصلة، مسمار، دولار، دينار، سروال أصفر أو أحمر، جرة زيت أو عسل، للهندى العربى الأحمر؟»

مع هتافات «إنّا لعائدون..»

الجلبة مستمرة، والتصوير دائر، والغبطة والرضا يكسوان وجهى المتآمرين. . حتى يدخل عبد الله بن محمد ـ أو الكومبارس فى ثياب عبد الله بن محمد ـ فيتوقف كل شىء.

وتأخذ المسرحية تصاعدها باحتدام التوتر الدرامى: هذا هو ثائر القرن الثالث يجابه متآمرى القرن العشرين، ويتعرف عليهم جميعا: فهذا من كان يتاجر بجلود الزنج، وهذا من كان مقاول توريد الشعر، «والآن يؤلف باسم فلسطين للقرن العشرين»، وهذا من كان النخاسى: «أولم أقطع رأسك؟ هل ألصقت، بصمغ أم بلعاب، رأسك بين الكتفين، وهربت من القرن الثالث للهجرة، وأتيت فلسطين؟ . .».

وهؤلاء المتزايَد بهم خلف الأسوار، أوليسوا هم «زنج البصرة والأهواز»؟

«انطلقوا الآن
كونوا ما شئتم
زنجا فى القرن الثالث للهجرة
أو زنجا فى القرن العشرين
إن عليكم أن تنطلقوا الآن
لا يستأذن عبد من قيصره كى يشعل ثورة».

يتغير المشهد إلى عبد الله بن محمد فى القرن الثالث للهجرة

مهموما بانكسار الثورة، وزوجته وَطْفَاء تضمد جراح أحد ثوار الزنج:

- «الكفرة

هل جلدوه بسوط.. أو محراث؟!

- حين يصير السوط هو المحراث، يفتح أخدودا فى الظهر أو الصدر.. فعلينا أن نلقى يا وطفاء

ببذور الدم».

وبينما يدور الجدل بين وطفاء وعبد الله حول الثورة: «متى تنبت أسنان للجرح؟»، يعود الرجل الغسالة فى دور المخرج:

- «ستوب

- برافو

أتقنت الدور».

وينكره عبد الله: «لن يخرج أحد بعد الآن لنا».

وتستمر المسرحية فى صعودها «حيث تمد جراح القرن الثالث يدها بجراح القرن العشرين». وحين يطرح الخليفة الاختيار بين كيس الذهب والرأس المقطوع، لا يتردد عبد الله فى اختيار الرأس المقطوع، ويكون قد حدد طريقه:

«كان علينا أن نتبع خط الدم

....

....

كان علينا أن نضرب بالصدر العريان جدار الزنزانة

كان على أقدام الزنج العريانة أن تترك آثارا فوق بساط المعتمد ترصعه بالوحل

....

....

حين يكون هنالك رجل واحد يملك كل الدنيا

لابد وأن تشهر سيفك أو تبتلع السيف».

وفوق الحلبة لا يبقى من الثورة لعبد الله سوى وطفاء وطفلهما بأحشائها: «ألقيت له سيفا يا وطفاء». ويذهبان: هو ليموت فوق صليبه، وهى لتلد دون أن تعرف أين:

«أين سأمضى؟

والسيف أمامى؟

والسيف ورائى؟

والثورة تعدو كغزال تتبعه كل كلاب الصيد...»

لكن، كان على وطفاء أن تنطلق وتستمر فى العدو «من أجل الطائر فى أحشائك يا وطفاء».

وطفاء هذه: القضية، الأم، الأرض، احتواء الثورة ورحمها

الزمنى المتصل عبر القرون، لا يدركها الوهن أبدا، ولا يتملك قلبها مطلقا اليأس. وهى حين تتساءل:

«هل قدر الثورة أن تلد الطفل الأول للسكين
والطفل الثانى للسكين
وكمين بعد كمين
ينصب للطفل الثالث؟».

تعرف أنها تتساءل لتعلن ـ كما أعلن عبد الله من قبل حين اختياره للرأس المقطوع ـ تقبلها للتحدى الباهظ من أجل أن يأتى اليوم الذى تستطيع أن تلد فيه طفلا يعيش ويزرع.

حين يفشل «الرجل الغسالة» فى أن يعزل وجه عبد الله بن محمد عن صوته، حين يفشل فى أن يغسله كثائر، ويحوله إلى كومبارس مصنوع مصبوغ، وحين يفشل فى خداعه بتلفيق وجوه ليست لوطفاء؛ يظهر الرجل الغسالة بوجهه الحقيقى: جزارا، بالقوة يقيد وطفاء فى زنزانة بالقرن العشرين، ويقيم لها من يضرب بطنها ليجهضها. حين تحدق وطفاء فى وجه ضاربها تتعرف عليه: إنه الزنجى الثائر الذى كانت تضمد جراحه ومات فى القرن الثالث للهجرة، ليعيش فى القرن العشرين. وعندما يفيق الزنجى إلى نفسه يختار أن يعود ثائرا ميتا فى القرن الثالث للهجرة على أن يكون عميلا حيا فى القرن العشرين. وقبل أن يعود إلى قرنه؛ يطلق وطفاء

من الزنزانة. وحين يعرض عليها أن تعود معه إلى القرن الثالث ترفض وطفاء:

«لا.....

لابد وأن ألد هنا... فى هذا القرن

لا أدرى أين

لكن هذا الطفل بأحشائى

سيقود خطاى

... ...

أخرجنى من باب الزنزانة

فأنا الأخرى لا أعرف لى داراً فى هذا القرن

واسمى فى القائمة السوداء

فى قائمة القرن العشرين السوداء

أنا وطفاء...

لكنهم سوف يجيئون

فى صدرى خبأتِ لهم سيفا منذ القرن الثالث للهجرة

سيفا منقوعا فى الدم

وكدحت طوال الدهر

ونزفت العرق على كل رصيف أبيض أو أسود

وحملت حقيبتى الملعونة

عبر مطارات العالم

خبأت لهم قنبلتى فى أحشائى

أمشاط رصاص وصوابع ديناميت.

سوف يجيئون.. سوف يجيئون

ويهزون العالم كالشجرة

كى تسقط تلك الثمرة

الثورة، الثورة، الثورة..»

حين تخرج وطفاء من الزنزانة تبحث، والحمل يثقلها فى ساحة الصلبان عن صليب عبد الله لتستطيع أن تلد فى ظله طائرها الذى صار ينتفض بصدرها؛ ينقره ليخرج. لكن الرجل الغسالة والتيكرز يكونان قد نفذا مؤامرتهما:

«لنؤلف عبد الله آخر

لنؤلف ولنخرج أكثر من عبد الله

....

حين يصير هنالك أكثر من وجه، أكثر من سيف لعبد الله
فعبيد البصرة لن تعرف من يتبع من؟»

وتواجه وطفاء عشرة صلبان، كل صليب يحمل وجه عبد الله:

«من نحت من الوجه الواحد هذى الأوجه، أين سألد
ابنك يا عبد الله؟

....

من كسر خشب صليبك
كى يصنع منه هذى الصلبان العشرة؟
هل أصبح رأسك ورقة نقد؟
أم صار غلاف كتاب
تطبع منه آلاف النسخ المكرورة؟!
من منكم خبأ تحت قميصه،
أو تحت صليبه أقماطا للطفل
ليمد بها يده الآن.
من منكم يعطى هذا المولود اسما
يا عبد الله؟
يعطيه علما وجواز سفر

من يتبع منكم من؟

فالسكين على صدرى يا عبد الله!

أين سألد ابنك، أين سألد ابنك؟» .

ويخرج صوت عبد الله بالنداء لوطفاء:

حين الصلبان العشرة تتجمع يا وطفاء

هزى جذع صليبى

تسّاقط منه أقماط للطفل.

يتفتح كالزهرة فى خشب صليبى اسمه».

وتبحث وطفاء عمن يجمع لها الصلبان لتلد وتنتصر.

وتنتهى المسرحية، ويكون هذا هو العمل الشعرى الذى يجعلك شاعرا، أى محركا للثورة فى ذاتك.

وإذا كان مسرح الجيب يتأهب لافتتاح عرض هذا العمل الجميل خلال الأيام القليلة القادمة بإخراج نبيل الألفى وبطولة عبد الله غيث ومحسنة توفيق وسهير المرشدى وديكورات عمر النجدى، فأنا سأظل مع ذلك أحلم بذلك الموسيقار القومى الذى سيستطيع أن يجعل «ثورة الزنج» أول أوبرا عربية.

فبراير ١٩٧٠



سر الحاكم بأمر الله

تأليف: على أحمد باكثير.

إخراج: فتوح نشاطى.

الممثلان الرئيسيان: يوسف وهبى، أمينة رزق.

البيت المسرحى: المسرح القومى.

الموسم المسرح: ١٩٧٠-١٩٧١ .

• وثيقة

إنه فى يوم ١٨ من مارس ١٩٧١، ذهبت إلى المسرح القومى وشاهدت عرض افتتاح مسرحية «سر الحاكم بأمر الله» لعلى أحمد باكثير - إخراج فتوح نشاطى، وبطولة يوسف وهبى وأمينة رزق - وقضيت سهرة ممتعة.

نعم. نحن فى عام ١٩٧١، وأنا هى صافى ناز كاظم!

• نميمة

قبل بدء العرض فى الطريق إليه كنت لاذعة ساخرة. قلت لمن حولى إننى ـ بعد يوسف وهبى ـ سأعود إلى البيت فى «حانطور».

وقلت لزميلنا الكاتب عبد السلام مبارك ـ ابن المرحوم الأستاذ الدكتور زكى مبارك:

إننى أتوقع أن أقرأ نقدا للمسرحية بقلم والده. وقلت أن نختار موضوع المناقشة السياسية عن الحلفاء ودول المحور!

وقلت أخيرا: إننا لا نريد «سر الحاكم بأمر الله»، لكننا نريد سر «العالم»(*) بأمر المسرح. وضحكنا. لكننى كنت حزينة، شاعرة بالأمور تسير عكس الأحلام.

لم أكن أتوقع أن يسمح لى العمل ـ من حيث لا يدرى ـ بمتعة ممارسة الخلق كما يجب أن يمارسه المتفرج الحديث للمسرح، وأستوعب من مكانى فى القاعة معنى متكاملا بديعا، لم يكن مقصودا فى نية المؤلف أو المخرج أو الفنانين الممثلين، لكننى استطعت أن أنسجه من تضافر خيوط الهم المعشوشب فى الصدر، ودخان الاحتراق المتصل فى النفس، مع الكليات الناتجة التى تتدافع لتتشكل كذروة نهائية لخطوط هذا النوع من البناء المسرحى، الذى يمثل النقيض الكامل لتذوقى ومبدئى الفنى.

(*) كان الأستاذ محمود أمين العالم هو رئيس هيئة المسرح فى هذه الفترة.

• ظاهرة

دائما هو التناقض الكلى الذى يولد الاكتشاف والتفجر:

الأبيض يكشف الأسود، والأسود يدل على الأبيض، لكنها المشكلة دائما بين الأسود ودرجاته والأبيض ودرجاته.

التناقض الواضح يولد الاكتشاف، ومن ثم توفير الجهد للتأمل والتفكير، واستعادة ما يكمن فى البديهيات من قوة وحكمة، وما يمكن أن يعطيه الخطأ من مدلولات غائبة عن القصد، وما يمكن أن يتدبره الإنسان ويستدعيه من ذاته حين لا يكون أمامه توقع أو احتمال أو أمل. وها هو عمل نموذج «نقيضى فى الفن»، وأنا لم أزل ـ كما أريد أن أكون ـ من مؤمنى الرومانتيكية الثورية فى الفن وكل شىء.

أجلس براحتى الكاملة، لا أجهد نفسى فى تعيين ماهية من أمامى لأنها واضحة: أنا الخطأ عنده وهو الخطأ عندى. أتفرغ للتأمل والتفكير وتلقف ما يبرز من مدلولات غائبة عن القصد، فتصهرها كيمائيتى فى حمضها الخاص وتتبلور لى تشكيلاتى كتلك التى أشكلها من قطع السحاب، فتعكس حالتى وفكرى وما أحتاج إليه.

• خلفية

إننى هنا لا أقول رأيى، ولكننى أقول تجربتى وتحليلى لها.

فى عام ١٩٥٨ رأيت يوسف وهبى، وكنت لم أزل فى دائرة ظله: درجة من درجات لونه.

لذلك كانت مشاحنتى العنيفة معه: خوفى أن يحتوينى ويسيطر علىّ وأنا أريد منه الفكاك والخلاص. فى عام ١٩٦٨ و١٩٦٩ رأيته وكنت قد تبلورت نقيضا له على الطرف الآخر. تماما كنت خارج كل درجات لونه.

لكن يبدو أننى لم أكن قد تجردت من الخوف تماما من أن هذا الرجل يمكن أن يتهددنى، ربما لأننى رأيت أننا لم نتخلص منه نهائيا فى أنفسنا، وربما لأنه قدم نفسه وقدمته دائرته بصورة الذى يجب أن يسود، لأن الدائرة المناقضة غير موجودة، أو تقاعست عن أن توجد.

فلم تكن عداوتى إذن للرجل فى إطاره، بل كانت عداوتى له فى إطارى، وعليه خرجت مقاومتى له.

هذه المرة اختلط الأمر قليلا فى البداية:

كيف يعيد المسرح القومى يوسف وهبى؟

هل يعيده قيمة مسرحية مستمرة؟

هل يعيده قيمة مسرحية قائمة؟

هل يعيده قيمة مسرحية كانت، وعلينا أن نراها فى صورة حية كيف كانت؟

هذه التساؤلات الثلاث تجر الحديث إلى ضرورة التفرقة بين ثلاث وسائل لربط الاتصال بالقديم للاستفادة وخدمة الحاضر:

١- بعث التراث: ومثالها التقريبى تجربة فرقة الموسيقى العربية. ومثالها فى المسرح يكون التقليب لبعث المحاولات الأولى فى المسرح العربى على يد «القبانى» و«صنوع».. إلخ.

٢- تقديم الكلاسيك بمفهوم معاصر: ومثالها تجارب المخرجين العالميين فى تقديم مسرح شكسبير والمسرح اليونانى.. إلخ بمفهومات معاصرة تصلح فى ذاتها حركة مسرح حديث، مثل: تجربة بروك فى «الملك لير»، وجيلجد فى «هاملت»، وجروتوفسكى فى «الأمير الوفى».. إلخ.

٣- تقديم متحفى لبعض أشكال كانت فى رصيد مسرح أمة من الأمم، وكلمة «متحفى» هنا أقرب إلى معنى الصور الماضية فى الألبوم التى يلذ للإنسان التقليب والإمعان فيها لعقد مقارنة أو استلهام بشكل من الأشكال، أو لمجرد التسرية عن النفس بالمفارقة والاختلاف. ولا يدرى قيمة الضرورة هنا سوى الذى يهوى قراءة التاريخ المحض للاستدلال منه على رؤية معاصرة يكون هو مكتشفها، والذى يهوى التردد على المتاحف، سواء

كان متحفا مسرفا فى قدم حقبته التاريخية مثل الأنتيكخانة، أم قريبا مثل «متحف مختار» الذى يضم مجموعته الفنية. مرة أخرى: كلا المتحفين يقدم لنا حقائق تقريرية نأخذ منها ما نشاء، ونستخرج منها الدلائل والنتائج التى تعن لنا وتكون خاصة بنا.

• إطار يوسف وهبى

التبس الأمر على الكثيرين بسبب عدم الوضوح الذى وقع فيه المسرح القومى إزاء إعادة تقديمه لمسرحية «سر الحاكم» وتقديمه «ليوسف وهبى»؛ فلم نعرف: هل أراد المسرح القومى أن يقدم مسرحية «سر الحاكم»، أم أراد أن يقدم «يوسف وهبى»؟ والحقيقة أن المسرح القومى ترك الأمر لنا نأخذه على الهوى الذى يريحنا.

ولقد شكرت أريحية المسرح القومى ـ أو تبلبله ـ وقررت أن أقرر لنفسى الإطار الذى يمكننى به الترحيب بيوسف وهبى وفتوح نشاطى وعلى أحمد باكثير.

حيثياتى بدأت بحسمى أن الأقطاب الثلاثة ليسوا تراثا، لأنهم أحدث من أن يكونوا تراثا. كذلك ليسوا «كلاسيك» يقدم بمفهوم قديم أو معاصر. إنهم بالفعل أقرب إلى التحديد حين تأخذهم صورة ماضية فى ألبوم مسرحنا القومى، ولو أردنا أن نعطيهم صورة شعرية نقول: ورقة شجر جففت بين صفحتى كتاب، لكننا ما زلنا نذكر اليوم الذى كانت فيه خضراء!

ونجد أننا فى اللحظة التى وضعنا فيها هذه الصورة، ولدت لنا فى الحال عدة خواطر قد يكون الكثير منها بذورا لمداولات وأفكار. فيولد لنا مثلا خاطران: ورقة الشجر تكتسب قيمة أكبر كلما اكتمل جفافها بين صفحتى الكتاب، وأنها تحولت إلى «مجرد» يمكن أن يستوعب ما نلقيه فوقه من إسقاطاتنا الخاصة أو الشاملة.

هناك كلام كثير ما زال لدىّ حول هذه النقطة، أرجئه لكى أصل إلى القول الذى أبغى أن أؤكده وهو:

الورقة الجافة لا يمكن أن تعطيك أخيلة ما لم تكن أنت فى الأصل قادرا على التخيل وراغبا فى الإسقاط والاستنباط. الورقة الجافة تساعدك فقط - دون أن تملك إرادة المساعدة بحيادها وانتفاء حيويتها الخاصة وابتغاء وجهة نظرها - فهى مباحة لك: تلوى عنقها فى الاتجاه الذى تريده. وهذه هى قيمتها وعظمتها وسر امتنانك وشكرك لها؛ فهى صامتة لا تشوش بصوتها على إنصاتك لصوتك أنت، وهو أمر قد ينغلق فهمه على الكثيرين ممن لم يؤتوا من الخيال والغور الداخلى إلا قليلا.

• ملاحظات

أول خاطر أتانى أثناء المشاهدة هو أن تكوين الممثل الحديث لم يكتمل تناقضه مع يوسف وهبى، فها هى العناصر الشابة التى لجأ إليها المخرج للترميم بديلا عن الأجزاء القديمة التى تساقطت، ها هى

فى تجانس تام كأنها ليست بجديدة على الإطلاق. إبراهيم الشامى - أحد النجوم المعاصرة اللامعة فى المسرح القومى، يقف أمام يوسف وهبى ناجحا متينا فى أداء حمزة المجوسى، لكنه قطعة من دائرة لون يوسف وهبى - إبراهيم الشامى لا يفتعل التجانس مع يوسف وهبى، فهو الذى حمل ركنا كبيرا من عرض «ليلة مصرع جيفارا» و«البلياتشو» وغيرهما من عروض المسرح القومى المعاصرة.

• يوسف وهبى هو يوسف وهبى.. وهذا حقه

أمينة رزق هى أمينة رزق، وهذا حقها، لكن اللوم على الذين هم جدد وقدماء فى ذات الوقت.

* لأول مرة يتألق صلاح عبد الكريم فى عمل مسرحى، يبدو رافده الطبيعى. أسلوب وإيقاع صلاح عبد الكريم فى تصميم الديكور المسرحى لأول مرة فى إطاره الحقيقى وبيته الذى ينتمى له.
* بناء المسرح القومى وتصميمه هو هذه المرحلة التى يعكسها عرض «سر الحاكم بأمر الله».
* إمكانياتنا المسرحية المعاصرة فى أساسها لا تختلف كثيرا عن هذه الإمكانيات المعروضة أمامنا.
* فتوح نشاطى مناسب لنفسه ولا يدعى لنفسه المعاصرة، آخرون أصغر فى العمر الزمنى فقط من فتوح نشاطى لكنهم لا يختلفون عن أسلوب مرحلته فى شىء، ومحسوبون علينا من المخرجين المعاصرين!

* المدرسة الحديثة ـ كما أتصورها ـ لم يخضها بعد المسرح العربى.
المسرح العربى ما زال بشكل عام تجويدا وتنقيحا وتنويعا لمدارس الثلاثينات والأربعينات، باستثناء بعض نسمات قليلة لها طموح الاستفادة من أفكار الستينات، تهب على استحياء ثم لا تلبث أن تختنق أو تنحنى للعاصفة.

* المدهش أن يوسف وهبى اكتسب قيمة فنية من كبر سنه، وتبدو عليه آثار استفادته من ملاحظات المدارس الحديثة. تعليل ذلك قد يكون كالتالى: إرهاق العمر حد من إمكانية الحركة عند يوسف وهبى. هذا النقص فى الإمكانية ولد عنده فائدة إيجابية، إذ حدت ـ رغمًا عنه وعن مذهبه فى التمثيل ـ من مبالغات الأداء الحركى والصوتى، فأكسبته مهابة الحركة وبطئها مهابة لائقة بمتطلبات الدور، وأرغمته فى نفس الوقت أن يوظف ذكاءه ويرمى ثقله على منابعه الأخرى ليبلغ بالمفارقة والفكاهة كل ما كان يخفق فى أن يبلغه قديما بالإلحاح الميلودرامى.

* يوسف وهبى وفتوح نشاطى يتحركان من منطلق اليأس، الذى يتحول عند مطلقه إلى راحة تشبه كثيرا راحة تحقيق الأمل.

ليس لديهما «قلق الواقع» أو «توتر الاحتمال»؛ هناك المزاح الطيب والثقة باستقرار العدم. لا غرو إذن أن يشع منهما جو من العذوبة والتسامح يجعلنى أفصّل من العرض ثوبا بمقاسى.

* من هذا العرض - نموذج نقيضى فى الفن - استطعت أن أخرج برؤية وخواطر وقيم أحتاج إليها فى الفن والحياة، بل وأكاد أجزم أن ما خرجت به لم يستطع أن يولّده عندى منذ سنين عملى من أعمال الكتاب المتخصصين فى تقديم الرؤية الجديدة!

* الحكمة الأخيرة: إن التطور الحقيقى فى الفن لابد أن يحدث أولا للعين التى تتلقى، وكل المفهومات الثورية المعاصرة التى يبرزها المخرجون فى الأعمال القديمة كامنة أصلا فى أعماقهم هم.

مارس ١٩٧١



من
ملف المسرح المصرى
فى الستينات والسبعينات

من المعروف أن مصر قد شهدت نهضةً مسرحيةً فى فترة الستينات ومطلع السبعينات من القرن الماضى ، تشكّلت فيها ملامح المسرح المصرى وخرج لنا من رحمها جيلٌ من صُنّاع المسرح لاتزال بصماتهم واضحة ومؤثرة حتى اليوم ؛ ولهذا قد اهتم بتلك الفترة المسرحية كثيرٌ من نقاد ومؤرخى المسرح ، وعلى رأسهم الأستاذة (صافى ناز كاظم) مؤلفة هذا الكتاب ، حيث تناولت عبر صفحاته عشرين عرضًا مسرحيًا من أهم وأبرز عروض الستينات والسبعينات ، طبّقت عليها نظريتها النقدية ، وأرّخت بها كذلك لأهم الاتجاهات الجديدة فى المسرح العالمى وتأثيرها المسرح المصرى حين ذاك ، الأمر الذى أ كتابها ، وجعل منه وثيقة ناطقة فى تـ المسرح المصرى .



